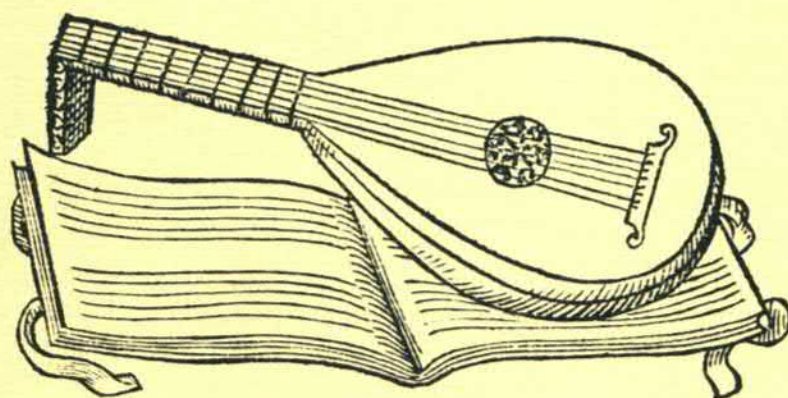


LES LUTHISTES

ŒUVRES D'ADRIAN LE ROY

# FANTAISIES, MOTETS ET CHANSONS

(PREMIER LIVRE - 1551)



CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE



**ADRIAN LE ROY**

**FANTAISIES, MOTETS, CHANSONS ET DANSES**

# LE CHŒUR DES MUSES

---

Série « LES LUTHISTES »

PSAUMES DE PIERRE CERTON RÉDUITS POUR CHANT ET LUTH, par Guillaume MORLAYE;

MUSICK'S MONUMENT, de Thomas MACE, reproduction en fac-similé.

*En préparation dans cette série :*

MUSICK'S MONUMENT, vol. II : Introduction historique et transcription.

ŒUVRES D'Adrian LE ROY :

FANTAISIES ET DANSES (Instruction, 1568)

PSAUMES MIS AU LUTH (Tiers Livre, 1552; Instruction, 1574)

INSTRUCTIONS POUR LE LUTH ET AUTRES TRAITÉS

DOUZE CHANSONS MISES AU LUTH (Sixième Livre, 1559).

*Ont également paru dans la collection du CHŒUR DES MUSES :*

LE LUTH ET SA MUSIQUE

MUSIQUE ET POÉSIE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE DE LA RENAISSANCE

LA RENAISSANCE DANS LES PROVINCES DU NORD

LES FÊTES DE LA RENAISSANCE

FÊTES ET CÉRÉMONIES AU TEMPS DE CHARLES QUINT (Vol. II des FÊTES DE LA RENAISSANCE)

LA MUSIQUE DE SCÈNE DE LA TROUPE DE SHAKESPEARE (the King's Men, sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>).

*Sous presse :*

LA REPRÉSENTATION D'EDIPO TIRANNO AU TEATRO OLIMPICO (Vicence, 1585), avec la musique des Chœurs d'Andrea Gabrieli.

---

Dépôt légal. — 1<sup>re</sup> Edition — 4<sup>e</sup> trimestre 1960.

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.*

Copyright by  
Centre National de la Recherche Scientifique



ADRIAN LE ROY

PREMIER LIVRE DE TABULATURE  
DE LUTH  
(1551)

ÉDITION ET TRANSCRIPTION

par

André SOURIS et Richard de MORCOURT

INTRODUCTION HISTORIQUE par Jean JACQUOT

ÉTUDE DES CONCORDANCES par Daniel HEARTZ

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
15, Quai Anatole-France — PARIS (VII<sup>e</sup>)



## TABLE DES MATIÈRES

Introduction historique, par Jean JACQUOT .....	IX
Principes de transcription, par André SOURIS .....	XIII
Etude des concordances, par Daniel HEARTZ .....	XVII
Les modèles de Le Roy et leur mise en tablature, par Richard de MORCOURT .....	XXIII
Notes Critiques .....	XXVII

\*  
\*\*

### *Fantaisies*

1. Fantasia premiere .....	1
2. Fantasia seconde .....	5

### *Motets*

3. Domine si tu es (Maillard) .....	9
4. Dignare me laudare (Maillard) .....	16
5. Praeparate corda vestra Domino (Maillard) .....	22

### *Chansons*

6. Helas mon Dieu ton yre s'est tournee (Maillard) .....	30
7. Voulant honneur (Sandrin) .....	33
8. Je n'ay point plus d'affection (Claudin de Sermisy) .....	36
9. N'ayant le souvenir (Entraigues) .....	38
N'ayant le souvenir (plus diminuee) .....	39

### *Danses*

10. Pavane sy ie m'en vois .....	41
La pavane precedente plus diminuee .....	41
11. Gaillarde sy ie m'en vois .....	43
La gaillarde precedente plus diminuee .....	44
12. Pavane est il conclud .....	45
La pavane precedente plus diminuee .....	47
13. Gaillarde est il conclud .....	49
La gaillarde precedente plus diminuee .....	50

## VIII

14.	Gaillarde .....	52
	La precedente gaillarde plus diminuee .....	53
15.	Gaillarde .....	53
	La gaillarde precedente plus diminuee .....	54
16.	Gaillarde .....	56
	La gaillarde precedente plus diminuee .....	57
17.	Almande .....	57
	L'almande precedente plus diminuee .....	58
18.	Almande .....	59
	L'almande precedente plus diminuee .....	60
19.	Branle simple .....	62
	Le branle precedent plus diminue .....	63
20.	Branle gay .....	64
21.	Branle gay la ceinture qui ie porte .....	65

## Branles de Bourgogne

22.	Premier branle .....	66
23.	Second branle .....	67
24.	Tiers branle .....	68
25.	Quatryesme branle .....	69
26.	Cinquiesme branle .....	69
27.	Sixiesme branle .....	70
28.	Septiesme branle .....	71
29.	Huictiesme branle .....	72
30.	Neufiesme branle .....	73

*Appendice : originaux des chansons*

Maillard : Helas mon Dieu ton yre s'est tournee .....	75
Sandrin : Voulant honneur .....	76
Claudin de Sermisy : Je n'ay point plus d'affection.....	77
Entraigues : N'ayant le souvenir .....	77

## INTRODUCTION HISTORIQUE

par Jean JACQUOT

Ce premier livre de luth (1551) mérite deux fois son titre puisqu'il est le premier ouvrage d'Adrian Le Roy, compositeur et luthiste, et le premier recueil publié par Adrian Le Roy, imprimeur de musique associé à Robert Ballard. La bibliographie de l'œuvre personnelle de Le Roy, et des publications de ces deux éditeurs dont l'activité domine en France toute la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, n'est plus à faire puisque nous disposons d'un précieux instrument de travail, la *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, par F. LESURE et G. THIBAUT, où sont aussi réunis les renseignements sur sa vie (1).

La musique instrumentale occupe dans la production de nos deux éditeurs une place relativement restreinte par rapport à la musique religieuse et à la chanson profane. De plus ce répertoire se limite aux cordes pincées, luth et guitare, secondairement cistre et mandore, et une large proportion est de la main de Le Roy lui-même, qui écrit des Instructions pour ces instruments. En fait, outre ses ouvrages, la publication la plus importante, en ce domaine, de la firme dont il était le directeur artistique, est celle de cinq livres de luth d'Albert de Rippe. Et puisque le IV<sup>e</sup> porte la date de 1553, tandis que les livres I, II, III, et V sont de 1562, on peut supposer que ces derniers sont la réédition de recueils dont la publication remonte aux premières années de l'association de Le Roy et Ballard. S'il en était ainsi, Le Roy aurait commencé à mettre au jour l'œuvre d'Albert aussi tôt, sinon plus, que Guillaume Morlaye qui se donnait pour l'unique dépositaire de l'œuvre du grand luthiste italien dont il publia chez Fezandat, de 1553 à 1558, six autres livres d'un contenu en grande partie différent.

Il n'est pas aisé de reconstituer l'histoire de cette œuvre demeurée manuscrite jusqu'au moment où l'imprimèrent ces deux maisons d'édition. Mais Maître Albert exerça, de son entrée au service de François I<sup>er</sup> en 1518 jusqu'à sa mort en 1551, une influence certaine sur la pratique du luth en France. Il deviendra possible d'estimer celle qu'il exerça sur Le Roy et Morlaye, dont les livres de luth et de guitare parurent dans les années qui suivirent sa mort, lorsque son œuvre et la leur seront accessibles en éditions modernes.

Mais Le Roy s'inspira d'un autre exemple, celui de Pierre Attaignant qui vingt ans plus tôt, en 1529 et 1530, avait publié les premiers recueils français pour le luth, et qui de plus avait tenu pour la première moitié du siècle le rôle d'éditeur que Le Roy devait jouer avec Ballard durant la seconde. Attaignant disparaît à peu près en même temps que de Rippe, au moment où Le Roy publie son Premier livre et commence sa carrière d'éditeur, et pour toutes ces raisons la date de 1551 constitue un jalon important.

Voici le titre complet de l'ouvrage dont André Souris et Richard de Morcourt donnent aujourd'hui une édition, d'après un microfilm de l'unique exemplaire, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek à Munich (4<sup>o</sup> Mus. Pr. 152) :

(1) Paris, Société Française de Musicologie, 1955. Voir également l'Introduction de L. de la Laurencie et le Commentaire de G. Thibault aux *Chansons au luth et airs de Cour français du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Soc. Franç. de Musicol., 1934. Et l'art. « Adrian Le Roy » de F. Lesure dans *MGG*.

PREMIER LIVRE DE TABVLATVRE DE LVTH, CONTENANT plusieurs Motetz, Chansons, Fantasies, Pauanes, Gaillardes, Almandes, Branles, tant simples qu'autres : Le tout composé Par ADRIAN LE ROY. (Table). A PARIS, De l'imprimerie d'Adrian le Roy, & Robert Ballard, rue Saint Iean de Beauuais, à l'enseigne Sainte Geneuieue. 29. d'Aoust. 1551. Avec priuilege du Roy, pour neuf ans.

Avec deux fantaisies, trois motets et une chanson spirituelle, trois chansons profanes et diverses danses, Le Roy offre un choix représentatif du répertoire du temps.

Un regard sur les sources de ce *Premier livre*, étudiées plus loin par Daniel Heartz, permet d'ailleurs de constater que Le Roy puise largement dans des recueils récemment publiés chez Attaignant. Car il s'agit le plus souvent, dans son œuvre pour luth, d'une création au second degré, de l'interprétation, appropriée aux ressources de l'instrument, d'une pièce vocale ou d'une danse déjà existante. Les seules exceptions sont ici les fantaisies et, dans les Remarques qui suivent, R. de Morcourt montre tout l'intérêt que présentent, du point de vue de l'écriture, ces adaptations qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, ont tant contribué à l'élaboration d'un langage instrumental spécifique.

Des autres tablatures de luth de Le Roy qui nous sont parvenues, le *Tiers livre* (1552) contient des versions de 21 Psaumes, et le *Sixième* (1559), de 12 Chansons. Un recueil aujourd'hui détruit (1562) comportait 83 psaumes de Goudimel mis au luth. Fort heureusement on connaît par sa version anglaise son *Instruction*, doublement précieuse puisqu'elle enseigne l'art de toucher du luth, et celui de mettre toute musique en tablature pour cet instrument. Nous parlerons avec plus de détail de son histoire dans l'édition que nous préparons. Mais il est clair que la note de Dom Caffiaux citée par Lesure et Thibault (*Bibliographie*, n° 130), où il est dit notamment que « dès l'an 1567 il [Le Roy] donna des instructions pour apprendre la tablature du luth et la manière de toucher cet instrument... », se rapporte à l'ouvrage dont la version anglaise parut à Londres en 1568 sous le titre : *A briefe and easye instru[c]tion to learne the tablature / to conduct and dispose thy hande unto the Lute ...*, accompagnée de deux petites fantaisies et de diverses danses. Par contre le passage de la dédicace du *Livre d'Airs de Cour* (1571) où Le Roy déclare : « ces jours prochains, Madame, vous ayant présenté l'instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus... je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscul de chansons de la cour beaucoup plus legieres... » se réfère sans aucun doute au traité dont la traduction anglaise fut publiée à Londres en 1574 : *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight diuers tunes in Tableture for the Lute*, qui se fonde en effet sur des exemples de Lassus. Ce traité ne constitue d'ailleurs que la première partie de cette édition anglaise de 1574, dont la seconde reproduit l'Instruction de 1567-68 concernant la lecture de la tablature et le jeu de l'instrument, et la troisième contient des psaumes et divers autres airs.

Le Roy donna aussi, pour la guitare, une Instruction analogue à celle de 1567-68 pour le luth (Lesure et Thibault, *Bibl.*, n° 2<sup>bi</sup>). Son existence est signalée par une note manuscrite de La Caille, qui lui attribue la date de 1551, et un catalogue de libraire en mentionne une version anglaise, mais ni l'un ni l'autre texte ne nous sont parvenus. Fort heureusement D. Heartz a pu établir que l'Instruction publiée par Pierre Phalèse dans *Selectissima elegantissimaque Gallica, Italica et Latina in guiterna ludenda carmina ...*, Louvain, 1570, n'est autre que la traduction latine de celle de Le Roy (2). Seule existe encore dans sa version originale l'Instruction pour le cistre (1565) jointe à l'un des deux livres qu'il a laissés pour cet instrument. Un court *Traité de musique* (1583) où il enseigne la composition complète son œuvre pédagogique.

L'Instruction pour guitare était donc, semble-t-il, l'une de ses toutes premières publications.

(2) « Imprimeurs, éditeurs et musiciens parisiens vers 1550 (à propos de quatre tablatures de guitare récemment découvertes) », communication du 5 nov. 1959 à la Société Française de Musicologie, qui sera publiée dans le *Musical Quarterly*.



Il en va de même pour son *Premier livre* de guitare, qui parut deux semaines après son *Premier livre* de Luth : à part les motets, absents du recueil pour guitare, les mêmes genres musicaux sont représentés dans les deux ouvrages, entre lesquels il existe plusieurs concordances. Quatre autres livres de guitare suivent dans l'espace de trois années. Un *Tiers livre* portant la date de 1552 présente un choix de danses. Le *Second*, connu par une réédition de 1555, et le *Cinquième* (1554) sont des recueils de chant accompagné à la guitare : « voix de ville » et chansons (3). Comme dans son *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth* de 1571 (4), si important pour l'histoire de l'air français, il n'y fait qu'adapter au solo accompagné des chansons à 4 parties vocales écrites par d'autres auteurs. Mais quelques pièces sont entièrement de sa composition et on trouve aussi quelques chansons à 4 voix qui sont de sa main dans d'autres livres que sa firme a édités (5).

Telle fut l'œuvre de Le Roy et l'on comprendra quel intérêt il y a à saisir en sa première manifestation, dans le Livre I que voici, l'activité de cet homme qui fut si étroitement associé à la vie artistique de son époque, et qui contribua tant à former le goût musical du public tout en en satisfaisant les besoins. Pour preuve de son importance il suffit de rappeler ses rapports avec les poètes de la Pléiade dont il publia les vers mis en musique, avec Lassus qu'il édita et qu'il admirait profondément. Ce bon musicien doublé d'un commerçant habile et bien en cour sut mener sa barque même durant les années troublées où la France divisée par la guerre continua cependant à chanter des airs frivoles et de « saintes chansonnettes ». Ce n'est pas le moindre mérite de Le Roy et de son associé que d'avoir pourvu ses contemporains de musique pour toutes les occasions de la vie et pour tous les goûts, du plus simple au plus raffiné. Cet éclectisme qui dénote une sage connaissance de la nature humaine se retrouve dans le choix offert en ce *Premier livre*.

♦♦

La transcription littérale des tablatures de luth ne pose pas de problème. Elle consiste à reproduire mécaniquement en notation moderne le système de la notation originale, depuis longtemps tombée en désuétude, et il appartient ensuite au lecteur d'interpréter ce système en musique. Mais cette interprétation ne va pas sans de grandes difficultés, comme on peut s'en rendre compte en comparant entre elles les transcriptions interprétatives publiées par divers érudits pour venir en aide au lecteur. Cependant les divergences qu'on y observe ne suffisent pas à justifier le recours à la transcription littérale, qui n'est qu'un expédient, dont le lecteur non spécialisé ne peut tirer parti. C'est pourquoi les participants au Colloque *Le luth et sa musique*, après avoir longuement examiné la question, se prononcèrent en faveur des transcriptions interprétatives. La transcription qui est ici proposée se conforme aux Recommandations qui figurent dans les Actes du Colloque publiés en 1958 par les éditions du CNRS (pp. 311 et suiv.) et notamment en ce qui concerne la reproduction de la tablature. Le lecteur peut donc se référer au document original et s'assurer de la fidélité de la transcription.

Connaissant les patientes recherches qu'André Souris et Richard de Morcourt ont menées de pair avant de donner à cette transcription sa forme définitive, nous ajouterons qu'elle résulte d'une étude critique scrupuleuse de toutes les expériences antérieures, d'un effort soutenu pour saisir, à travers la notation ancienne, les caractéristiques générales de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle et les particularités de son langage instrumental chez Le Roy. C'est pourquoi les « Principes de transcription » et les « Remarques » qui suivent méritent de retenir l'attention.

(3) Le *Quart livre de tabulature de guiterre*, publié chez Le Roy et Ballard en 1553, n'est pas de Le Roy mais de Gregoire Brayssing. La numérotation des livres vaut ici pour la maison d'édition, non pour les auteurs.

(4) Transcrit par Adrienne Mairy et publié dans *Chansons au luth*, etc., *ut. supra*.

(5) Par contre le *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties* par Adrian Le Roy (1573) emprunte considérablement aux *Chansons* de Certon (1552 et 1564).

Depuis la présentation au Colloque de 1957 des *Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth*, l'espoir de rendre à la lumière l'œuvre des Luthistes a reçu sa confirmation. Et nous pouvons annoncer dans cette Série la publication prochaine d'autres recueils de Le Roy.

La double *Instruction* de 1574 pour le jeu du luth et pour la mise en tablature des chansons fera l'objet d'une édition et d'un commentaire, et sera accompagnée du texte des Instructions pour guitare et pour cistre, et du *Traité de musique* de 1583. Ainsi se trouvera réuni ce qui subsiste de l'œuvre pédagogique de Le Roy.

Les Psaumes du *Tiers livre* paraîtront accompagnés de ceux de l'*Instruction* (1574) et du *Second livre de cistre*.

Les Danses précédées de deux petites fantaisies qui accompagnent l'*Instruction* de 1568 formeront un cahier séparé.

Les 12 Chansons mises au luth du *Sixième livre* seront également publiées.

## PRINCIPES DE TRANSCRIPTION

par André SOURIS

De même que la tablature, notre transcription s'adresse d'abord aux luthistes. Elle est rédigée en vue d'une exécution sur l'accord de Le Roy en ce livre (sol-ré-la-fa-do-sol). Mais elle peut également servir à une exécution à la guitare, ou sur un instrument à clavier ancien. Elaborée selon la plus stricte économie, elle n'utilise que les signes nécessaires à la mise en valeur des structures rythmiques et polyphoniques impliquées dans la tablature. A cette fin, nous avons tiré parti des ressources graphiques de la notation actuelle, celle-ci étant plus propre à figurer la rythmique du xvi<sup>e</sup> siècle que la notation classique, paralysée par la régularité de la mesure. Par ailleurs, les particularités de la musique de luth nous ont conduit à incorporer les figures structurales dans un graphisme « instrumental », conditionné par le jeu du luth, c'est-à-dire conforme à la tablature. Notre rédaction se présente ainsi comme la synthèse de deux exigences, l'une, primordiale, consistant dans la mise en relief des caractères formels de la langue musicale au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, l'autre, subordonnée, consistant à rendre compte, simultanément, des manifestations singulières de cette langue dans la musique pour luth d'Adrian Le Roy. D'où, peut-être, l'aspect inusité de cette publication.

### ORTHOGRAPHE RYTHMIQUE

Les barres de tablature, qui furent longtemps confondues avec des barres de mesure, doivent être lues, on le sait aujourd'hui, comme de simples divisions, de caractère pratique, correspondant au tactus. Bien qu'elles soient étalonnées sur une valeur binaire ou ternaire, elles sont, à proprement parler, dépourvues de fonction métrique, en ce sens que leur division interne ne conditionne pas nécessairement l'organisation et l'accentuation des mètres (voir à ce sujet l'article d'Otto Gombosi dans *La Musique instrumentale de la Renaissance*, 1955, et celui de Lawrence Moe dans *Le luth et sa musique*, 1958, Paris, éditions du C.N.R.S.).

On ne peut ramener les rapports contradictoires des mètres et des tactus aux effets de la syncopation tels qu'ils se manifestent dans la mesure classique. Le tactus, unité quantitative de temps et de battue, ne peut engendrer que sa propre syncope, laquelle n'est qu'un élément isolé, uniquement quantitatif, dépourvu de fonction directionnelle, tandis que la mesure classique, étant un système de plusieurs temps diversement accentués, constituant un ordre métrique fondamental, engendre un système de syncopes qui lui est métriquement lié. Autrement dit, c'est le mètre qui *qualifie* la syncope, et non l'inverse. Le tactus, tout en conditionnant l'apparition de syncopes isolées, ne peut donc être tenu pour un mètre sans devenir un obstacle majeur à la compréhension de la diversité métrique de la musique du xvi<sup>e</sup> siècle. Le moyen le plus simple de faire apparaître cette diversité consiste dans une mise en partition dépouillée de barres et de liaisons. Un caractère dominant s'y découvre, c'est le mélange ou la juxtaposition de groupements binaires et ternaires des mêmes unités de valeur, *quelle que soit la division affectée au tactus* dans l'original. Tout se passe comme si, une valeur binaire étant choisie comme battue, il n'était question que de la troubler par des combinaisons ternaires de ses divisions, et *vice versa*. Cette dialectique du deux et du trois ne peut être réduite à un procédé de composition. Elle se manifeste avec une telle constance, avec une telle nécessité organique,

qu'il n'est pas abusif d'y voir la clef d'une conception rythmique autonome, hétérogène aux normes de la mesure classique. Il est vrai que certains genres mineurs présentent une métrique régulière, parallèle à la mesure classique, mais cette métrique faisant partie intégrante d'une conception globale qu'elle ne suffit pas à expliciter, on ne peut la considérer que comme pure coïncidence.

En définitive, l'indépendance de la polymétrie à l'égard des barres de tablature ne peut se comparer à la dissymétrie de la syncopation, étroitement conditionnée par la symétrie de la mesure, qui est déjà un moule métrique. Alors que les barres de mesure sont chargées d'accentuation structurale, les barres de tablature en sont pratiquement dépourvues; elles ne sont que les repères très rapprochés d'une comptabilité des durées, et il est remarquable que cette fonction toute mécanique soit justement la plus adéquate à la complexité d'un système rythmique qu'elle contrôle sans y participer.

Telles sont les vues qui ont inspiré notre orthographe rythmique. D'une part, la mesure, en tant qu'organisation préalable des temps forts et faibles, en est absente (excepté dans les *Danses*); d'autre part, l'exécution d'après notre texte implique l'emploi du tactus, en tant que pulsation neutre, indépendante de l'accentuation réelle. Pour la clarté de la figuration des groupes rythmiques, les valeurs de la tablature ont été réduites à la moitié dans les *Allemandes* et les *Branles*, et au quart dans le reste du livre. Ayant renoncé, dans les *Fantaisies*, les *Motets* et les *Chansons*, à employer la barre comme signe de tactus ou de mesure, nous en avons cependant tiré parti comme signe d'articulation des phrases et des sections de phrases. Elle précède toujours un accent effectif, d'importance variable. Nous n'avons pas jugé nécessaire d'user de barres en pointillé ni de demi-barres pour signaler les différences d'accent. La *Fantaisie première*, par exemple, débute par une phrase qui comporte sept temps avant l'accent final; il est clair pour tout musicien que la première barre, après le quatrième temps, est d'un poids beaucoup plus léger que celui de la suivante. Le seul souci de la commodité de lecture a dicté la fréquence de ces barres.

Celles-ci encadrent donc des sections de phrase plus ou moins importantes, plus ou moins fermées sur elles-mêmes. Sauf dans les *Danses*, le contenu global de chaque section varie souvent de l'une à l'autre. Pour chiffrer ce contenu selon le système de la mesure, il faudrait utiliser les numérateurs compris entre 2 et 12 (parfois même au-delà). Par exemple, les quatorze premières sections de la *Fantaisie première* devraient se chiffrer comme suit :

4	3	4	3	4	3	2	3	9	11	9	7	4	2
4	4	4	4	4	4	4	4	8	8	8	8	4	4

et les cinq dernières :

5	3	9	3	2
8	4	8	4	4

Interprétés comme additions de tactus binaires ou ternaires, ces chiffres seraient superflus, comme moules métriques ils gêneraient la compréhension de la polymétrie. — Un autre procédé consisterait à affecter à chaque voix un signe métrique aussi exact que possible. Soit, dans la même *Fantaisie*, la section 15-19 (1) : la basse pourrait se chiffrer  $\frac{4+4}{8}$  et le superius  $\frac{2+3+3}{8}$ . Mais ces symboles,

si clairs soient-ils pour chacune des voix, ne rendent pas compte des effets de leur superposition. C'est que la polyphonie n'est pas faite de la somme de ses parties, elle est essentiellement constituée par le réseau complexe de leurs relations. Déjà dans la combinaison très simple du passage précité, l'on peut constater un échange d'influences entre le binaire, qui domine les deux parties durant les quatre premières croches, et le ternaire du superius qui s'annexe la basse pour les trois dernières, la cinquième étant comme le pivot de ce retournement et prenant la valeur équivoque d'une pseudo-

(1) Nos références au texte musical désignent les passages compris entre des numéros de barres de tablature.



syncope. Mais il arrive que des échanges de cet ordre se succèdent et se multiplient au point que chaque mètre devient syncopal par rapport à l'autre (*Fantaisie seconde* 90-120). Nous sommes alors en pleine ambiguïté métrique. C'est pour rendre plus évidente cette ambiguïté que nous avons renoncé à chiffrer les sections de phrase.

La complexité rédactionnelle de très nombreux passages n'a pas été recherchée pour elle-même. Elle n'est que le résultat d'une longue interrogation du texte. Des solutions plus simples ne sont pas satisfaisantes. Elles ne peuvent consister que dans une prédominance du binaire ou du ternaire, et laissent toujours, d'un côté ou de l'autre, un résidu d'obscurité ou d'incohérence. Seul le « tuilage » du ternaire sur le binaire, ou leur juxtaposition, constitue un équilibre. Seule la complexité est ici cohérente. Certes, il arrive que deux ou trois solutions soient possibles pour un même passage, mais elles ne sont valables que si elles sont également complexes.

Notre mise en partition, sans barres, du texte original des *Motets*, diffère seulement de celle que Le Roy avait sous les yeux par sa réduction sur trois portées au lieu de quatre ou de cinq. La partition des *Chansons* originales (Annexe) comporte des barres inspirées des paraphrases de Le Roy, lesquelles recèlent de précieux enseignements sur les conceptions syntaxiques de l'époque. Le procédé consistant à préparer les accents principaux par un trait ou un ornement en « diminution » nous renseigne sur des modalités d'articulation souvent contraires à nos habitudes harmoniques. Ainsi, dans *Helas mon Dieu*, les six premiers temps s'articuleraient pour nous sur les changements d'accord, c'est-à-dire en  $3 \times 2$ , alors que pour Le Roy c'est le mouvement mélodique du superius qui prime, ce qui donne  $2 \times 3$  (p. 30, 1-7). Cette prédominance fréquente du rythme mélodique sur le rythme harmonique se remarque dans tout le livre.

## ORTHOGRAPHE INSTRUMENTALE

Le procédé de la substitution des voix, propre à la musique de luth, conduit souvent, dans une transcription qui se veut explicite, à des combinaisons graphiques peut élégantes. D'autre part, dans les *Fantaisies* et les *Danses*, la polyphonie n'est pas continue, des parties disparaissent, ou bien certains accords se chargent de « voix » supplémentaires, affectées à l'accentuation; les croisements au-dessus du superius sont d'usage courant dans les *Danses*. De plus, la technique de l'instrument ne permet pas toujours de tenir certains sons pendant la durée souhaitable. Enfin, la transcription sur deux portées, la seule possible pour une telle musique, est en contradiction avec le jeu d'une seule main et appelle des artifices de liaison d'une portée à l'autre. Ces conditions opposées et pourtant complémentaires ne peuvent être respectées que grâce à la plus grande économie de hampes et de silences, ce qui donne à l'ensemble un aspect parfois insolite, que le lecteur non luthiste voudra bien excuser.





## ÉTUDE DES CONCORDANCES

par Daniel HEARTZ

Lorsqu'il existe plusieurs arrangements, les concordances sont disposées en deux parties :

- 1) La source de l'œuvre originale qui a servi pour la mise en tablature;
- 2) Les autres arrangements du même original.

### Fantaisies

1. Fantaisie première
2. Fantaisie seconde

### Motets

- |                                     |                                                                                              |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 3. Domine si tu es<br>(Maillard)    | <i>Joannis Maillard musici excellentissimi moteta</i> , Le Roy et Ballard, 1555, fol. 11.    |
| 4. Dignare me laudare<br>(Maillard) | <i>Liber Primus sexdecim musicales modulos continens</i> , Le Roy et Ballard, 1552, fol. 19. |
| 5. Preparate corda<br>(Maillard)    | <i>Ibid.</i> , fol. 4.                                                                       |

### Chansons

- |                                         |                                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6. Helas mon dieu ton ire<br>(Maillard) | <i>Second livre du Recueil, contenant xxvii chansons antiques, a quatre parties en un volume</i> , Du Chemin, 1549, fol. 22; réédité dans la publication du même en quatre volumes de 1551. |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Tiers livre de chansons spirituelles*, Le Roy et Ballard, 1553, fol. 6.

Autres arrangements :

Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre*, 1551, fol. 3.

\*Gregoire Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre*, Le Roy et Ballard, 1553, fol. 14.

- |                                   |                                                                                          |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7. Voulant honneur<br>(S. andrin) | <i>Dixhuytieme livre contenant xxviii chansons nouvelles</i> , Attaignant, 1545, fol. 4. |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|

*Tiers livre du Recueil, contenant xxix chansons antiques*, Du Chemin, 1550, fol. 4.

Autres arrangements :

\*Brayssing, *Quart livre de tabulature de guiterre*, fol. 17.

De Rippe, *Premier livre de tabulature de leut*, Fezandat et Morlaye, 1553, fol. 37.

De Rippe, *Second livre de tabelature de luth*, Le Roy et Ballard, 1562, fol. 7.

Guillaume Belin, *Premier livre contenant plusieurs Motetz, Chansons et Fantasies reduictz en tabulature de leut*, Du Chemin, 1556, fol. 23.

8. Je n'ay point plus  
d'affection  
(Claudin de Sermisy)

*Dixhuytieme livre contenant xxix chansons nouvelles*, Attaignant, 1545, fol. 4.

*Quart livre du recueil contenant xxvii chansons anciennes*, Du Chemin, 1551, fol. 5<sup>vo</sup>; publié d'après cette édition dans F. Lesure, *Anthologie de la chanson parisienne au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1952, p. 40.

Autres arrangements :

Simon Gorlier, *Le troysieme livre contenant plusieurs duos. et trios ... mis en tabulature de Guiterne*, Granjon et Fezandat, 1551, fol. 12.

9. N'ayant le souvenir  
(Entraigues)

*Second livre de chansons nouvellement mises en musique à quatre parties*, Le Roy et Ballard, 1554, fol. 11.

### Danses

Toutes les danses, sauf la Gaillarde, fol. 30<sup>vo</sup> (N<sup>o</sup> 14), trouvent leurs modèles dans deux recueils de « Dancieries » publiés peu auparavant par Attaignant :

- 1) *Troisième livre de dancieries a quatre et cinq parties, veu par Claude Gervaise (le tout en un volume) nouvellement imprimé à Paris par la vefue de Pierre Attaignant ... 15. cal. Feb. 1556* (réédition dont l'originale doit dater de 1550).
- 2) *Quart livre de dancieries, a quatre parties contenant xix pavanes et xxxi gaillardes, en ung livre seul, veu et corrige par Claude Gervaise scavant musicien, et imprimez par Pierre Attaignant ... 19 Augusti 1550.*

### 10-11. Pavane-Gaillarde

Sy je m'en vois.

*Troisieme livre de dancieries*, fol. 1.

Autres arrangements :

\*Le Roy, *Premier livre de tabulature de guiterre*, 1551, fol. 8<sup>vo</sup>.

De Rippe, *5<sup>e</sup> livre de tabulature de leut*, Fezandat, 1555, fol. 22<sup>vo</sup>.

Le Roy, *Second livre de cistre*, 1564, fol. 7<sup>vo</sup>.

Le Roy, *A Briefe and easye instruction to learne the tableture to conducte and dispose thy hande unto the lute*, Londres, 1568, fol. 28<sup>vo</sup>.

La musique de la Gaillarde est connue sous d'autres noms. Avec les paroles « L'ennuy qui me tourmente » elle se trouve dans :

Certon, *Premier livre de Chansons*, Le Roy et Ballard, 1552 fol. 9.

\*Le Roy, *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*, 1555, fol. 11<sup>vo</sup>.

Arbeau, *Orchésographie*, 1589, fol. 61.

Bibliothèque Mazarine Rés. 44.108(6) ; Ms. Tablature de guitare, fol. 2.

Elle se retrouve, sans dénomination précise, dans :

*Quart livre de dancieries*, Attaignant, 1550 : « Gaillarde I », fol. 26<sup>vo</sup>.

Morlaye, *Quatrieme livre ... Tabulature de Guyterne*, 1552 fol. 25<sup>vo</sup>.

Vers 1600 la même Gaillarde se retrouve dans plusieurs sources, souvent sous le nom « L'Espannollette ». En voici une sélection :

Vesoul, Bibliothèque de la Ville, Ms. 711 (tabl. de luth), n<sup>o</sup> 10.

Giles Farnaby, « The old Spagnoletta » dans *The Fitzwilliam Virginal Book*, éd. Fuller Maitland et Barclay Squire, t. II, p. 471.

Praetorius, *Terpsichore*, 1612; Œuvres compl., t. XV, pp. 38-39.

Frescobaldi, « Capriccio sopra la Spagnoletta », dans *Il primo libro di Capricci, Canzon Francese e Recercari*, 1626 : éd. P. Pidoux, Bärenreiter, t. II, p. 30.

Sweelinck, « Ich fuhr mich uber Rhein », Œuvres complètes, éd. M. Seiffert, t. I, p. 111.

## 12-13. Pavane Gaillarde

Est il conclud

3<sup>e</sup> livre de dancieries, fol. 2.

Autres transcriptions :

De Rippe, *Quart Livre de tabulature de luth*, Le Roy et Ballard, 1553, fol. 22.*Carminum pro testudine Liber IIII*, Phalèse, 1546, « Paduana I », fol. ccii.Les paroles qui ont inspiré « Est il conclud » se trouvent dans *La fleur des Chansons* (1529 ?), n° 22 :

Est-il conclu par un arret d'amours  
 Que désormais je vive en desespoir  
 Et par merci, jamais n'avoir secours  
 Combien qu'en amour fisse mon devoir  
     C'est jeunesse  
     Qui ne cesse  
 Me couvrir de noir  
     Par tristesse  
     Et rudesse  
 Comme l'on peut voir.

Sur la même chanson Jean Daniel écrivit son Noël « Il est conclud que nous aurons secours », n° 6 des *Chantzons saintes pour vous esbattre*, 1524, publ. par Henri Chardon, *Les Noël de Jean Daniel* (Le Mans, 1874).

La Pavane reflète de très près la structure du poème comme on peut voir dans la restitution du texte au Superius du 3<sup>e</sup> livre de dancieries qui suit :

Est - il con - clu par un ar - ret d'a - mours

Que de - sor - mais je vive en de - ses - poir

Et par mer - ci ja - mais n'a - voir se - cours

Com - bien qu'en a - mour fis - se mon de - voir

C'est jeu - nes - se      Qui ne ce - se      Me cou - vrir de noir

Par tris - tes - se      Et ru - des - se      Com - me l'on peut voir

## 14. Gaillarde

*Quart livre de dancieries*, « Gaillarde iiiii », fol. 27<sup>vo</sup>; éd. H. Expert, *Maitres Musiciens de la Renaissance Française*, t. xxiii, p. 44.

15. Gaillarde *Quart livre de dancieries*, « Gaillarde xv », fol. 31<sup>vo</sup>.  
Autres arrangements :  
\*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, fol. 14<sup>vo</sup>.  
Morlaye, *Quatrieme livre ... de Guyterne*, 1552, fol. 22.
16. Gaillarde La seule danse qui ne soit pas tirée des « Dancieries », c'est un *Saltarello* italien connu sous le nom de *Bel fiore*, et qui se trouve, arrangé pour luth, dans plusieurs tablatures dont :  
*Intabolatura de leuto de diversi autori*, Milan, Casteliono, 1536, fol. 13<sup>a</sup>.  
Abondante, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 15.  
Crema, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 44; éd. G. Gullino, Florence, Maurri, 1955, p. 55.  
Pifaro, *Intabolatura de lauto, Libro primo*, Venise, 1546, n° 12.  
Et aussi dans :  
\*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, fol. 13<sup>vo</sup>.
17. Almande *3<sup>e</sup> livre de dancieries*, « Almande I », fol. 16<sup>vo</sup>; éd. H. Expert, p. 46.  
Autres arrangements :  
\*Le Roy, *Tiers livre ... de guiterre*, 1552, « Almande tournée », fol. 16.  
Morlaye, *Second livre ... de Guyterne*, 1553, fol. 30<sup>vo</sup>.  
Le Roy, *Second livre de cistre*, 1564, fol. 24.  
*Premier livre de danseries*, Phalèse, 1571, « Almande Lorrayne », fol. 10<sup>vo</sup>.  
*Recueil de danseries*, Phalèse, 1583; « Almande Loreyne », fol. 20<sup>vo</sup>.
18. Almande *3<sup>e</sup> livre de dancieries*, « Almande IV », fol. 18<sup>vo</sup>; éd. H. Expert, p. 51.  
Autre arrangement :  
*Premier livre de danseries*, Phalèse, 1571, fol. 11.
19. Branle simple *3<sup>e</sup> livre de dancieries*, « Branle simple 2 », fol. 10<sup>vo</sup>.  
Autre arrangement :  
*Second livre contenant trois gaillardes ... a quatre parties*, Attaignant, 1547, fol. 8<sup>vo</sup>; éd. H. Expert, p. 58.
20. Branle gay \*\**3<sup>e</sup> livre de dancieries*, « Branle gay 4 », fol. 14<sup>vo</sup>.  
Autre arrangement :  
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre*, 1551, fol. 18<sup>vo</sup>.
21. Branle gay la ceinture que je porte \*\**3<sup>e</sup> livre de dancieries*, « Bransle gay 6 », fol. 15<sup>vo</sup>.  
Autre arrangement :  
Le Roy, *Tiers livre de ... guiterre*, 1552, fol. 18<sup>vo</sup>.
- 22-30. Branles\*\*\* de Bourgogne \*\**3<sup>e</sup> livre de dancieries*, fol. 21<sup>vo</sup>-28<sup>vo</sup>; éd. H. Expert, pp. 87-92.  
Autres arrangements :  
Le Roy, *Premier livre ... de guiterre*, 1551, fol. 21-24; manque le 3<sup>e</sup> Branle.  
\*\*\*\*D'Estrée, *Second livre de danseries*, 1559, fol. 2-6<sup>vo</sup>; manque les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> Branles.  
\*\*\*\*\*Le Roy, *Breve et facile instruction ... sur le cistre*, 1565, fol. 16-20.

\* Réimprimé dans *Selectissima elegantissimaque gallica italica et latina in guiterna ludenda carmina*, Phalèse, 1570.

\*\* Réimprimé dans *Recueil de danseries*, Phalèse, 1583.

\*\*\* Réimprimé dans *Luculentum Theatrum Musicum*, Phalèse, 1568, fol. 89-90<sup>vo</sup> et dans *Theatrum Musicum*, Phalèse, 1571, fol. 121-122<sup>vo</sup>.

\*\*\*\* Réimprimé dans *Premier livre de danseries*, Phalèse, 1571, fol. 24-27<sup>vo</sup>.

\*\*\*\*\* Réimprimé dans *Hortulus cytharæ*, Phalèse, 1570, fol. 57-60<sup>vo</sup>.

La numérotation des Branles de Bourgogne n'est pas la même dans ces 5 recueils :

Le Roy, <i>1<sup>er</sup> luth</i> , 1551	<i>3<sup>e</sup> dancieries</i> Attaignant	Le Roy, <i>1<sup>er</sup> guiterre</i> , 1551	D'Estrée, <i>2<sup>e</sup> danseries</i> , 1559	Le Roy, <i>Instruction cistre</i> , 1565
Branle 1	1	1	1	1
2	2	2	2	2
3	10	(manque)	4	3
4	3	3	5	4
5	4	4	(manque)	5
6	5	5	(manque)	8
7	6	6	6	6
8	7	7	8	7
9	8	8	9	9
	(9)	(9)		





## LES MODÈLES DE LE ROY ET LEUR MISE EN TABLATURE <sup>(1)</sup>

par Richard de MORCOURT

La reproduction dans cette édition des modèles vocaux des Motets et des Chansons mis en tablature par Le Roy permet de juger de sa technique. Dans son « instruction d'asseoir toute Musique facilement en tablature de luth » connue seulement par sa traduction anglaise (1574) il prend pour exemple des chansons de Lassus et d'Arcadelt dont il donne d'abord une transcription littérale en tablature, puis une version plus finement élaborée. La rédaction préalable de cette tablature-calque était inévitable lorsqu'on partait d'originaux — œuvres vocales ou musique instrumentale d'ensemble — se présentant en parties séparées qu'il fallait mettre en partition.

Cette première tablature avait déjà dû consentir à certains abandons : le *fa* grave (3, 36-37), (5, 160-161) qu'il faudrait restituer sur un instrument plus étendu, quelque note moyenne lorsque les voix trop proches conduiraient à une écriture impossible (4, 27-28). Toute hachée de barres distantes d'une semibreve et avec la répétition conventionnelle des notes qui dépassent cette valeur, c'est elle la synopse véritable, c'est surtout par elle que le luthiste entrait en contact avec l'œuvre vocale, par le jeu des doigts autant que par l'analyse. Dans la tablature définitive que Le Roy nous livre ici, on discerne souvent des conséquences de cette connaissance médiate de l'œuvre.

Dans les trois Motets de Maillard, il conserve souvent, sinon en principe, sa traduction littérale, surtout pour exposer un sujet nouveau, que la polyphonie en soit claire (3, 1-15) ou chargée (3, 60-75), au début d'une pièce, ou par opposition à une finale élaborée (4, 35-39). On remarquera que le morcellement des valeurs trop longues aboutit à des effets différents, ou prolongement discret (3, 2-4; 5, 1-3) ou rôle actif (3, 13-18).

Plutôt que pour soutenir le son, c'est pour animer la phrase que Le Roy a recours aux procédés habituels de renforcement et de paraphrase. Les uns respectent l'individualité des voix; et ce sont les ornements employés par les chanteurs, *accents* divers, anticipation (3, 55-56), ceux qui amplifient la ligne mélodique (3, 21-23), comblent tierces, quarts et quintes par des degrés conjoints (3, 133-134, 101-102), brodent (3, 118-122) la ligne mélodique jusqu'à la rendre dramatique (3, 145-148). Profitant des invitations du texte, ils créent des zones où le mouvement des doubles croches n'est plus seulement accidentel (4, 9-34, 71-75) mais devient élément d'un ensemble, et peut répondre à un mouvement antérieur (3, 119-124) : dans ce dernier exemple, l'effet devient instrumental à mesure qu'il se développe de voix en voix. Enfin Le Roy ajoute des imitations directes ou par renversement (3, 17-19 prépare 20-22, 142-143 prépare 143-144) et jusqu'à des rappels de motifs en diminution (129-131).

Plus caractéristique est la fréquente fusion opérée entre deux ou trois voix par le lien des notes de passage, soit pour rendre la phrase plus homogène (4, début), soit pour atteindre l'attaque d'une voix supérieure, la porter (3, 117-119 à l'imitation de 112-114; 4, 39-42). Cette anastomose, de style instrumental pur, facilitée par la lecture sur tablature et la rencontre des voix sur la même corde, est surtout exigée par la rhétorique dynamique de Le Roy, qui aime à épanouir les mouve-

(1) Nos références au texte musical comportent le n° de la pièce, en italiques, suivi de l'indication des passages compris entre des numéros de barres de tablature.

ments, traverse le tissu des voix pour en drainer les énergies et prépare ainsi les accents principaux par de vigoureux arsis en diminution.

La suspension, outre son rôle expressif, peut produire l'arpège (5, 67-70) qui s'intègre au débit du discours, ou des effets rythmiques plus nets (4, 42-45). Elle paraît pouvoir entrer dans la traduction que Le Roy donne de la noire syncopée entre deux tactus, suivie de deux doubles croches (3, 50-53; cf. 155-156). Malgré le sérieux des Motets, il ne s'est pas contenté, comme d'autres, d'une formule simple de cadence (3, 93-94), mais use souvent de la forme ornée (12-13).

Peu de lettres de la première tablature ont été supprimées; pour certaines, aisément jouables, on pourrait supposer une omission si le sacrifice n'était compensé par une clarification (3, 50-51; 4, 25-26; 5, 142-143); d'autres ont été abandonnées pour éviter des difficultés jugées vaines ou nuisibles (5, 102-106). Enfin, dans le *Dignare*, la section 46-54, après un départ authentique (46-49), abrège le *contra hostes tuos* (ancien 46-70) qu'on retrouve plus loin.

Les originaux des Chansons, souvent homorythmiques, étaient beaucoup moins complexes; ils permettaient, et pour soutenir le son ils appelaient un usage plus large, et avec un caractère plus instrumental, des procédés étudiés ci-dessus. Les répétitions fréquentes, dans une forme qui est souvent AA'BA''A''', obligeaient de plus à aborder la variation: le trait volubile est alors la principale ressource de Le Roy, tantôt colorant le *superius*, tantôt traversant les voix, et naissant en général d'un rappel plus strict de l'original. Il faut signaler cependant une intention expressive dans le trait qui souligne *La peur* (6, 23-24); comme sans doute l'intention de Maillard déjà visible dans son Motet *Domine* a été accentuée par Le Roy montrant le geste de Jésus qui soutient et relève Pierre chancelant sur les eaux (3, 86-93).

Le tableau des concordances dû à D. Heartz montre que toutes les danses, sauf la troisième Gaillarde, ont leur parallèle dans le recueil des *Dancieries*. C'est là que Le Roy a pris ses modèles, mais il les a suivis avec une fidélité assez variable. Toutes sont écrites dans un ton de jeu aisé; les Pavanes et les deux Gaillardes 14 et 15 conservent leur ton; l'Almande 17 est transcrite un ton plus bas; les autres une quinte plus bas, sauf la dernière, une sixte plus bas. Seules, les deux Pavanes conservent l'ensemble de l'harmonie et sont de véritables transcriptions, d'ailleurs très libres. Il semble que pour elles, et surtout pour la seconde, Le Roy ait constitué une tablature littérale, quitte à alléger beaucoup ce qui devenait un accompagnement. Quant au Branle gay quatre importantes modifications dans l'harmonie (20, 2-4, 10-11, 14-15, 18-20) témoignent de beaucoup plus d'indépendance...

La Pavane *Si ie m'en vois* des *Dancieries* est à cinq voix, d'une mélodie très simple (un dactyle pour 1-3), les deux voix supérieures conduites en tierces, la cadence dans le ton de la seconde: cette seconde est d'ailleurs la seule que Le Roy ait retenue dans sa version de Cistre. Quelques modifications d'harmonie font ici prévaloir le *dessus* (2-3), ce qui n'empêche pas la seconde de conclure. La Gaillarde des *Dancieries* condense la Pavane. Les versions de Le Roy, au luth et à la guitare, ne l'imitent pas, mais suivent un thème développé qui se trouve au Quart Livre des *Dancieries*, assez fidèlement pour la première partie, mais enrichissant 9-13 qui scandaient des *la* puis des *sol*, et s'inspirant de la reprise pour conclure (2).

Plus fidèle à l'original, la Pavane *Est-il conclud* (12) en conserve beaucoup de tierces parallèles, l'harmonie générale, et, à la cadence, le glissement du *dessus* vers la tierce (14-15). La phrase 32-38 traduit une suite de tierces rigoureuses: on voit quelles nécessités du jeu les ont allégées,

(2) Dans la *Revue de Musicologie*, juillet 1959, p. 77, M. V. L. Saulnier mentionne dans le recueil de Lupi publié par les frères Beringer à Lyon en 1548 la chanson *Si je m'en vois*. Il a bien voulu nous communiquer le texte de ce quatrain:

Si je m'en vois, le cœur fera demeure  
Avecque vous pour mon pleige et ostage  
Autre ne puis vous laisser meilleur gaige  
Dont vous soyez plus contente et assure.

quel soin les a variées, a retardé un élément du tenor pour l'intégrer au rythme, ajouté un *fa* dominante répondant aux *sol*. La Gaillarde ne dépend pas de celle des Danceries, très condensée, mais développe encore la Pavane. On notera que les *sol* de 6-7, 18-19, 22-23, 31-32 sont originaux, mais avouent ici leur rôle subordonné de *dessus*, mieux que dans la Pavane.

Les autres n'utilisent que le *superius* des Danceries. (Cependant le début de la Gaillarde 1 (14) conserve le croisement avec le contratenor jusqu'à l'ornement qui l'en dégage). Une première tablature du *superius* pouvait servir d'aide mémoire, mais n'était pas nécessaire.

Les deux suites (*Si ie m'en vois* et *Est il conclud*) usaient largement de l'amplification pour soutenir un thème lent. Les autres pièces n'auront pas besoin du même traitement. Toutes comprennent des reprises, des répétitions. On ne considère pas ici comment Le Roy a varié ces reprises, ni les traits qui relient les phrases, mais comment il établit sa version la plus simple du thème choisi (3).

La Branle V (26) seul est absolument fidèle : il est assez bref d'ailleurs pour que l'équilibre avec sa variation soit aisé; la seconde phrase plus mouvementée n'a été modifiée que dans sa liaison avec sa répétition. La Branle VII (28) se contente de détacher le *sol* de l'accord initial par une suspension et d'écrire la broderie 13-14 au lieu de l'anapeste déjà entendu au début (1-2). La Branle VIII (29) diffère peu : un *do* pour *mi* (fin 1-2; voir la basse) et la broderie pour *sol do* (14-15).

D'autres ont été simplifiés. Le Branle I (22) contenait sept noires brodées et deux traits de passage alternant avec des repos; Le Roy a préféré des accords soutenus, — il aime les mouvements parallèles —, et réservé l'effet des ornements à la variation de la première partie, ce qui lui permet de répéter l'ensemble; et il a donné plus d'unité dynamique à la seconde partie en atténuant ainsi ces brèves oppositions, et par des imitations : anticipant *ré mi fa sol* (10-12) il a pu imiter un motif précédent (9-10), et la note pointée de 12-13 ou 17-18 a été généralisée.

Certains thèmes très martelés ou pauvres demandaient d'être adoucis ou ornés par des notes de passage. Le début de la seconde Almande (18) en est renouvelé : quatre notes, *mi bémol*, *do*, *si bémol*, *sol* sont traduites par huit notes organisées par les croches pointées et le dactyle, et s'harmonisent ainsi avec 5-7 où le *ré* a été seul ajouté. L'imitation a créé *si* pour *sol* (10-11) et simplifié la cadence. Le reste est authentique. Dans la seconde Gaillarde (15), les tierces coulées (incipit, 16-19) ont transformé une seconde partie insignifiante; 18-19 portait *ré*, *mi*, *fa* égaux; la formule 1-2 est pour une noire et croche; — la finale des Danceries revient au ton et a une coda. Les deux parties du Branle IX (30) étaient disparates, la seconde peu instrumentale : en 2-4 l'ornement de la première noire et les notes de passage entre *do* et *sol* constituent un élément rappelé en 15-17 par des retouches sur un autre texte (tout 16-17 était occupé par deux *do*). Les notes de passage deviennent nombreuses dans le Branle III (24), qui n'avait de doubles croches qu'au début, en 3-4 et à la fin de 17-18; l'incipit véritable était formé des sept premières notes de la reprise 5-6; mais la forme qui lui a été substituée imite le début de la seconde partie (9-10); quatre *si bémol* égaux ont été assouplis en 11-12.

Le Roy utilise constamment l'effet instrumental que produit l'attaque de la dominante à contretemps sous la tenue d'une tonique. Ce procédé est employé également pour remplacer la répétition de cette tonique (ou tierce) par la dominante et produit des effets différents selon qu'il se trouve à contretemps ou qu'il produit le contretemps. On en trouve des exemples dans l'Almande I (17, 9-10, 13-14) le Branle gay (20, 1-2, 9-10) et surtout le Branle IV (25, 2-5). Cette pièce est de forme ABA'/CBC'/; le refrain B était caractérisé par quatre anapestes *do ré mi* : Le Roy ne prononce jamais ce *do*, mais applique à un *do* précédent, mélodique ou d'appui, l'effet du *sol* dominante, qui crée un contre-temps. On notera que la forme cyclique à refrain est brisée au milieu du second refrain pour obtenir une conclusion véritable.

(3) Il faut cependant signaler la reprise à l'octave de la Gaillarde I (14). Les doubles du recueil sont hors du sujet de cette étude. Les passages cités jusqu'ici le sont à titre d'exemple. Mais pour la suite il a semblé utile de présenter au lecteur un relevé à peu près exhaustif des différences entre le texte des Danceries et celui de Le Roy; en l'absence des originaux, la lecture de ces lignes suppose une constante référence à la transcription musicale.

D'autres modifications rythmiques marquent le Branle gay (20), dont le rythme uniforme a été assoupli à partir de 13. Dans le Branle II, quatre dactyles ont été créés, qui se répondent deux à deux (23, 1-4) : le troisième a supprimé le *sol* initial du groupe, les autres ont négligé le point de la croche (4) ; la suppression du seul dactyle authentique (fin 3-4) a constitué une opposition et clarifié la phrase. La suspension n'aurait pas besoin d'être signalée, tant elle est reconnaissable (Branle VI, 27, 1-3 ; Branle VII, 28, incipit). Mais dans le Branle simple (19), elle aboutit à un jeu rythmique entre les dessus et la basse ; ce jeu suscite à son tour une imitation entre basse et dessus (13-17) et provoque la dernière réponse, au lieu d'une croche *fa*.

Les retouches opérées par Le Roy aux thèmes des Danceries sont donc moins destinées à orner qu'à reconstruire un ensemble plus équilibré, en même temps que plus instrumental. C'est dans le même but qu'il transfère dans une reprise variée un élément emprunté à l'exposé du thème. Le début de la Gaillarde II (15) avait été unifié en remplaçant un groupe *si la* par le dernier *do* de 2-3 ; ces notes viennent à leur place dans la variation que ce mouvement a peut-être suggéré. La Gaillarde I (14) est, sauf la suspension, authentique en 7-8 et non en 3-4, et la conclusion en est améliorée. Au Branle I (22) l'incipit original est celui de la variation, engendrée par son dessin. Au Branle II (23) l'original de 16-18 est à chercher en 24-26, depuis *fa* : il en résulte deux zones plus étendues de mouvements contrastés. On connaît la permutation des incipit au Branle III (24) et sa raison. Enfin, dans le Branle VI (27), outre que les deux premiers *mi* de la reprise sont originaux (5-6), la finale commune aux deux parties A et B se trouve à la fin de A' (6-8, depuis *fa*). Cette formule rapide était jouée quatre fois, ce qui rendait difficile la répétition d'une pièce aussi brève. L'intention du Branle, d'une opposition périodique, est respectée par Le Roy, mais les zones différenciées sont doublées, la fréquence de leur alternance est diminuée en rapport, et la reprise de l'ensemble devient aisée.

(4) Les quatre dactyles du Branle VIII (29, 12-14) étaient également pointés.



## NOTES CRITIQUES

Les lettres de la tablature qui ont été corrigées sont placées entre crochets. Les lettres de l'original sont indiquées, sur le tableau suivant, dans la colonne de droite.

<i>N° de la pièce</i>	<i>Page</i>	<i>Barres</i>	<i>Original</i>
1	4	109-10	<i>e</i>
3	16	152-3	<i>e</i>
4	20	64-5	<i>c</i>
5	28	149-50	<i>b</i> 2°
	29	158-9	<i>b</i>
6	31	58-9	<i>c</i>
7	33	4-5	<i>b</i>
	34	39-40	<i>a</i> 6°
	35	59-60	<i>c</i>
8	36		Nom de l'auteur : Sandrin au titre, Claudin en tête de feuillet.
	37	30-1	Les lettres entre ces deux barres sont omises, elles ont été reconstituées.
9	38		Nom d'auteur omis
plus diminuée	40	20-1	<i>a</i> 4°
12	45	8-9	<i>ac</i>
plus diminuée	47	3-4	<i>a</i> 3°
17 plus diminuée	59	15-6	<i>a</i>
23	67	21-2	<i>c</i> omis





# FANTAISIES

## Fantasia premiere

1.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff below it. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff of the first system has a '1.' marking. The single staff below the grand staff contains a series of notes and rests, with a 'f. 2' marking at the beginning. The second system continues the music, with a '5' marking at the beginning of the single staff. The third system continues the music, with a '15' marking at the beginning of the single staff. The fourth system continues the music, with a '25' marking at the beginning of the single staff. The fifth system continues the music, with a '35' marking at the beginning of the single staff. The sixth system continues the music, with a '40' marking at the beginning of the single staff. The music is written in a style that is both melodic and rhythmic, with many eighth and sixteenth notes. The single staff below the grand staff appears to be a simplified or alternative version of the main melody, possibly for a different instrument or a simplified arrangement.

f. 2

5

10

15

20

25

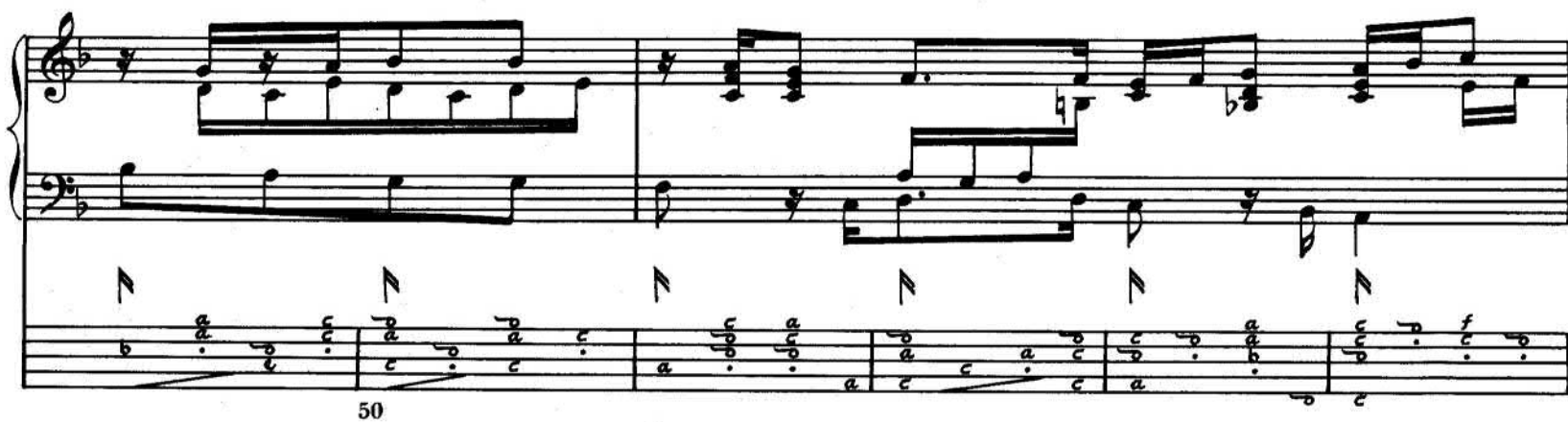
30

35

40



First system of musical notation, measures 45-49. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure numbers 45, 46, 47, 48, and 49 are indicated below the bass staff.



Second system of musical notation, measures 50-54. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure numbers 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated below the bass staff.



Third system of musical notation, measures 55-60. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure numbers 55, 56, 57, 58, 59, and 60 are indicated below the bass staff.



Fourth system of musical notation, measures 61-65. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals. Measure numbers 61, 62, 63, 64, and 65 are indicated below the bass staff.



First system of musical notation, measures 70 to 75. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and sixteenth notes. The figured bass line consists of a single line of letters (a, b, c, d, e, f, g) and accidentals (sharps, flats) indicating the harmonic structure.

70 75



Second system of musical notation, measures 80 to 85. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves, and the figured bass line. The treble staff features rapid sixteenth-note passages. The bass staff has a more rhythmic, eighth-note pattern. The figured bass line provides the harmonic foundation with letters and accidentals.

80 85



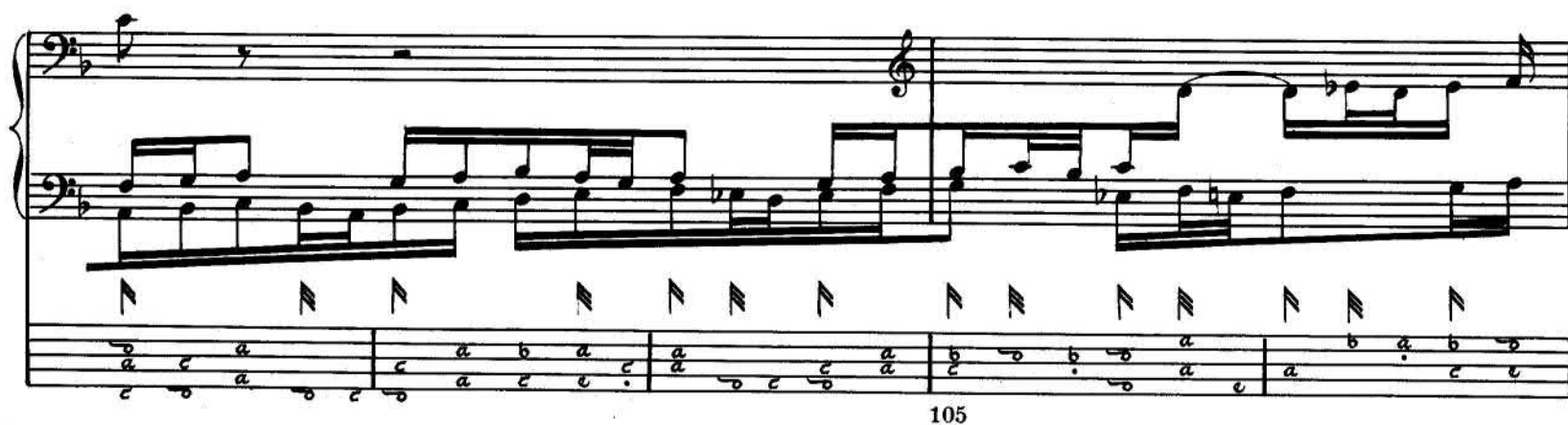
Third system of musical notation, measures 90 to 95. The treble staff shows a continuation of the fast melodic lines. The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. The figured bass line remains consistent with the previous systems, using letters and accidentals to denote the harmony.

90



Fourth system of musical notation, measures 95 to 100. The system concludes with the same complex notation in the treble and bass staves, and the figured bass line. The treble staff has a final flourish of beamed notes. The bass staff and figured bass line provide the concluding harmonic support.

95 100



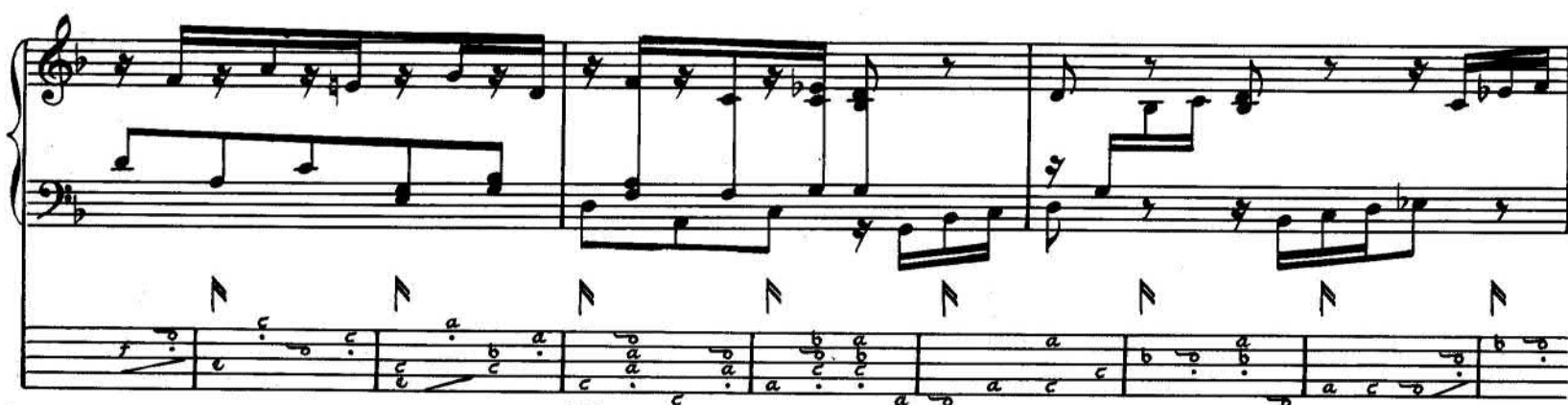
First system of musical notation, measures 103-105. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a single melodic line with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

105



Second system of musical notation, measures 106-110. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a single melodic line with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

110



Third system of musical notation, measures 111-120. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a single melodic line with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

115

120



Fourth system of musical notation, measures 121-125. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a single melodic line with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

125

## Fantasie seconde

2.

The musical score is written for piano and features a complex, flowing melody. The notation includes a treble and bass staff for the piano, with a separate line for the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a tempo marking of 'f. 4' and a measure number of 5. The second system has measure numbers 10 and 15. The third system has a measure number of 20. The fourth system has measure numbers 25 and 30. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a variety of rhythmic patterns.

f. 4

5

10


15

20

25

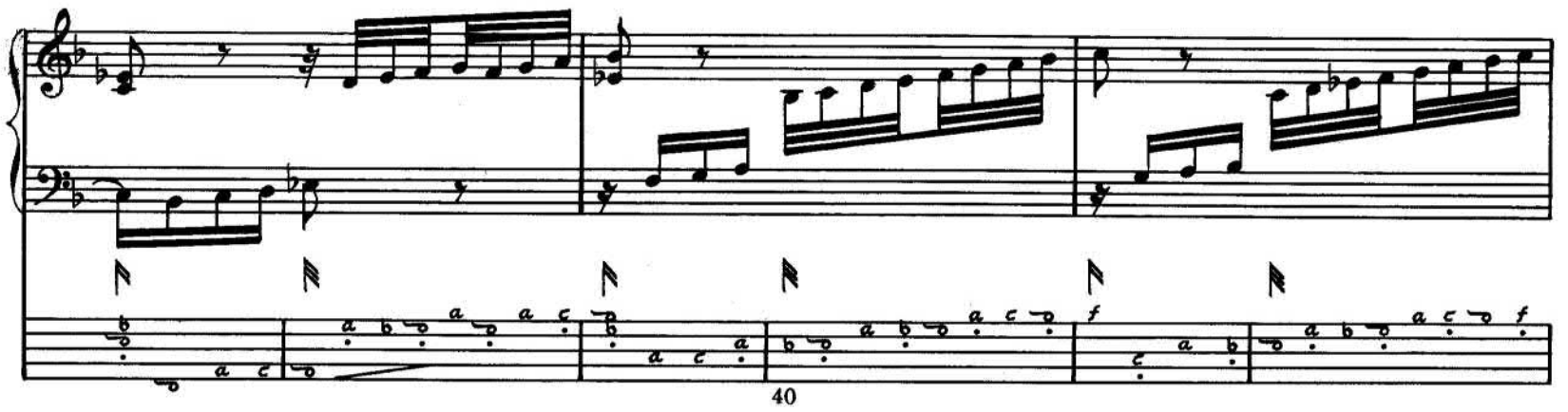
30





First system of musical notation, measures 31-35. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The grand staff contains complex melodic and harmonic material, including sixteenth-note runs and chords. The single bass line features a simple harmonic accompaniment with notes marked with 'a' and 'b'.

35



Second system of musical notation, measures 36-40. The system continues the musical material from the first system. The grand staff and single bass line are present. The single bass line includes notes marked with 'a', 'b', and 'c'.

40



Third system of musical notation, measures 41-45. The system continues the musical material. The grand staff and single bass line are present. The single bass line includes notes marked with 'a', 'b', and 'c'.

45



Fourth system of musical notation, measures 46-55. The system continues the musical material. The grand staff and single bass line are present. The single bass line includes notes marked with 'a', 'b', and 'c'.

50 55





First system of musical notation, measures 60 to 65. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass notation below. The grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The figured bass line contains numerical figures and dynamic markings such as *f* and *a*.



Second system of musical notation, measures 70 to 75. The system consists of a grand staff and a separate line of figured bass notation. The melodic line continues with intricate patterns, and the figured bass line includes dynamic markings like *f*.



Third system of musical notation, measures 75 to 80. The system consists of a grand staff and a separate line of figured bass notation. The melodic line features a series of chords and moving lines. The figured bass line includes dynamic markings like *f*.

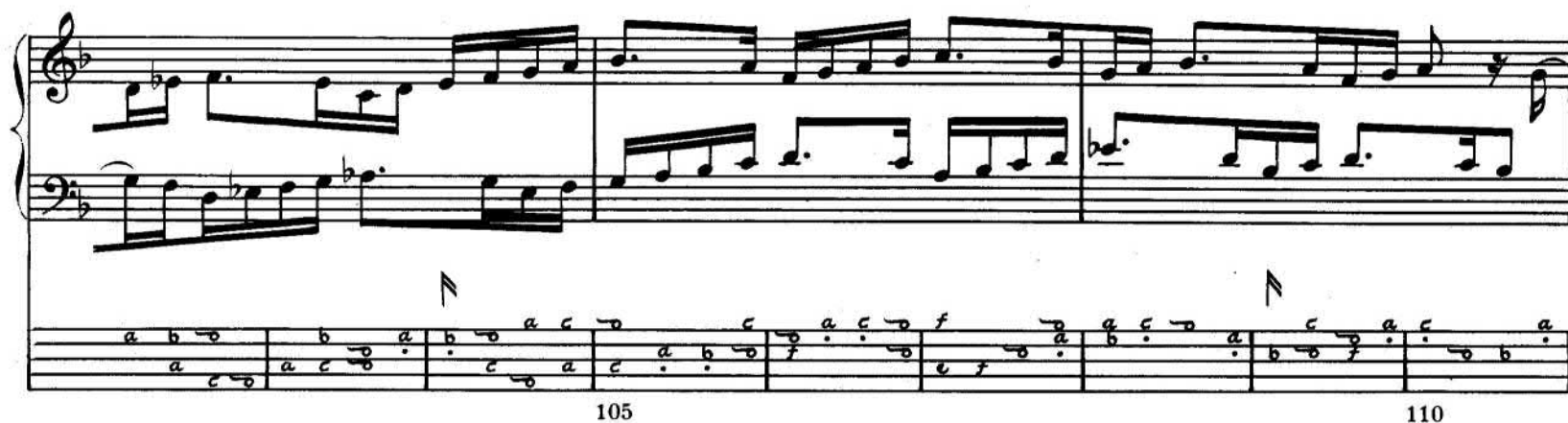


Fourth system of musical notation, measures 85 to 90. The system consists of a grand staff and a separate line of figured bass notation. The melodic line concludes with a series of chords. The figured bass line includes dynamic markings like *f*.



First system of musical notation, measures 95 to 100. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The figured bass line consists of single notes and chords.

95 100



Second system of musical notation, measures 105 to 110. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The figured bass line includes some dynamic markings like 'f'.

105 110



Third system of musical notation, measures 115 to 120. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated line in the left hand. The figured bass line includes some dynamic markings like 'f'.

115



Fourth system of musical notation, measures 120 to 125. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music concludes with a final cadence. The figured bass line includes some dynamic markings like 'f'.

120 125

# MOTETS

9

*Motet à cinq***Domine si tu es****MAILLARD**

Do - mi - ne si tu es, iu - be me ve - ni - re

3.

f. 6 vo 5 10 15

ad te, iu - be me ve - ni -

20 25

re ad te, iu - be me ve - ni - re

30 35

ad te, su - per su - per a -

40 45

quas, su - per a -

This musical system contains measures 50 through 55. It features a vocal line with lyrics 'quas, su - per a -' and a piano accompaniment. The piano part includes a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, and a figured bass line at the bottom. Measure numbers 50 and 55 are printed below the piano part.

quas, et

This musical system contains measures 60 through 65. It continues the vocal and piano parts from the previous system. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Measure numbers 60 and 65 are printed below the piano part.



ex - ten - dens ma - num, ma - num,

70

ap - pre - hen - dit e -

80 85



um, ap - pre - hen - dit e - um. Et

90 95

di - xit Je - sus, Mo - di - ce fi - de -

100 105 110

i, Qua - re du - bi -

115 120

ta - sti?

125

Qua - re du - bi - ta -

This block contains the musical notation for measures 130 through 135. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with the lyrics 'Qua - re du - bi - ta -'. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff. The basso continuo line is at the bottom, with figured bass notation including notes like 'a', 'c', 'b', and 'a'.

130 135

sti? Qua -

This block contains the musical notation for measures 140 through 145. It continues the vocal line with the lyrics 'sti? Qua -'. The piano accompaniment and basso continuo line are also present. The key signature remains one flat. The basso continuo line includes figured bass notation with notes like 'a', 'c', 'b', and 'a'.

140 145

re du - bi - ta - sti?

150 155

*Motet à quatre*

## Dignare me laudare

**MAILLARD**

Di - gna - re me lau - da - re

4.

*f* 8 vo

5

10

te di - gna - re me lau - da - re

15

te Vir - go sa -

20

25



cra - ta Vir - go sa -

30

cra - ta Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

35 40



vir - tu - tem

45 50

This system contains measures 45 through 50. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a complex, flowing melody, and a basso continuo line with figured bass notation. The key signature has two flats, and the time signature is common time (C). The piano part includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The vocal line is simple, with lyrics 'vir - tu - tem'.

Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi

55 60

This system contains measures 55 through 60. It continues the musical themes from the previous system. The vocal line has lyrics 'Da mi - hi vir - tu - tem Da mi - hi'. The piano accompaniment and basso continuo line maintain their respective parts, with the piano part showing some variation in its melodic flow. The figured bass notation in the basso continuo line includes various accidentals and note values.

vir - tu tem con - tra ho - stes

65

This system contains measures 61 through 65. It features a vocal melody in the upper staves and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics 'vir - tu tem con - tra ho - stes' are written under the vocal line. Measure 65 is marked at the end of the system.

tu - os con - tra ho - stes

70 75

This system contains measures 66 through 75. It continues the vocal melody and piano accompaniment from the first system. The lyrics 'tu - os con - tra ho - stes' are written under the vocal line. Measures 70 and 75 are marked at the end of the system.

tu - os con - tra ho - stes

80

This system contains measures 75 through 80. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics 'tu - os con - tra ho - stes' are spread across measures 75, 76, and 77. Measure 80 is marked with the number 80.

con - tra ho - stes tu - os.

85 90

This system contains measures 85 through 90. The lyrics 'con - tra ho - stes tu - os.' are spread across measures 85, 86, and 87. Measure 85 is marked with the number 85, and measure 90 is marked with the number 90.

## Præparate corda vestra Domino

MAILLARD

Præ - pa - ra - te cor - da ve - stra Do -

5.

f. 10 5 10

mi - no, Præ - pa - ra - te cor -

15 20

da ve - stra Do - mi - no,

25 30

et ser - vi - te il - li so - li, et

35 40 45



li - be - ra - bit vos de ma - ni - bus i - ni - mi - coram

50 55

ve - stro - rum.

60 65



Con - ver - ti - mi - ni ad e - um

70 75

in to - to cor - de ve -

80 85

stro, et au -

This system contains measures 90 through 95. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano part includes a complex passage with many beamed sixteenth notes. The basso continuo line is marked with figured bass notation.

90 95

fer - te de - os a - li - e - nos

This system contains measures 100 through 105. It continues the vocal line, piano accompaniment, and basso continuo line from the previous system. The piano part features more intricate sixteenth-note patterns. The basso continuo line continues with figured bass notation.

100 105

de me - di - o ve -

110 115

stri, et li - be - ra - bit

120 125 130

vos de ma - nibus i - ni - mi - co - rum ve - stro -

135 140

rum,

145 150

de ma - ni - bus i - ni - mi - co - rum ve - stro -

155

rum.

160 165



## CHANSONS

## Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

Chanson à quatre

MAILLARD

6.

f.13

5

10

15

20

25

30





First system of musical notation, measures 35 to 40. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The figured bass line contains numerical figures and accidentals for the left hand.

Measures 35 to 40.



Second system of musical notation, measures 45 to 50. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves, and the figured bass line. The melodic line in the treble staff shows some rests and more sustained notes towards the end of the system.

Measures 45 to 50.



Third system of musical notation, measures 55 to 60. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The bass staff and figured bass line maintain the harmonic foundation.

Measures 55 to 60.



Fourth system of musical notation, measures 60 to 65. The system concludes with a final cadence in the treble staff and a complete figured bass line.

Measures 60 to 65.



First system of musical notation, measures 70 to 75. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The figured bass line contains various figures and accidentals.

70 75



Second system of musical notation, measures 76 to 85. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The key signature is one sharp (F#). The music continues with a complex melodic line in the treble and a rhythmic bass line. The figured bass line contains various figures and accidentals.

80 85



Third system of musical notation, measures 86 to 95. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The key signature is one sharp (F#). The music continues with a complex melodic line in the treble and a rhythmic bass line. The figured bass line contains various figures and accidentals.

90 95



Fourth system of musical notation, measures 96 to 100. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The key signature is one sharp (F#). The music continues with a complex melodic line in the treble and a rhythmic bass line. The figured bass line contains various figures and accidentals.

100

105 110

115

*Chanson à quatre*

## Voulant honneur

SANDRIN

7. 5 10

*f. 15 vo*

15 20



First system of musical notation, measures 25 to 30. The system includes a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Measure numbers 25 and 30 are indicated below the staff.



Second system of musical notation, measures 35 to 40. The system includes a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The vocal line continues the melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. Measure numbers 35 and 40 are indicated below the staff.



Third system of musical notation, measures 45 to 50. The system includes a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The vocal line continues the melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. Measure numbers 45 and 50 are indicated below the staff.



Fourth system of musical notation, measures 55 to 60. The system includes a treble and bass staff with piano accompaniment and a vocal line. The vocal line continues the melodic phrase. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. Measure numbers 55 and 60 are indicated below the staff.



First system of musical notation, measures 55 to 60. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music is in 3/4 time. Measures 55-60 show a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The figured bass line includes various notes and rests, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation, measures 61 to 66. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music continues from the previous system. Measures 61-66 show a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The figured bass line includes various notes and rests, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 67 to 76. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music continues from the previous system. Measures 67-76 show a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The figured bass line includes various notes and rests, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, measures 77 to 86. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The music continues from the previous system. Measures 77-86 show a complex melodic line in the treble and a more rhythmic bass line. The figured bass line includes various notes and rests, with some measures marked with a double bar line and a repeat sign.

Chanson à quatre

## Je n'ay point plus d'affection

[CLAUDIN DE SERMISY]





First system of musical notation, measures 25-34. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The figured bass line contains notes and accidentals (sharps, flats, naturals) corresponding to the harmonic structure of the piece. Measure numbers 25 and 35 are indicated below the system.



Second system of musical notation, measures 35-43. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The figured bass line contains notes and accidentals. Measure numbers 35 and 40 are indicated below the system.



Third system of musical notation, measures 44-52. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The figured bass line contains notes and accidentals. Measure numbers 40 and 50 are indicated below the system.



Fourth system of musical notation, measures 53-61. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The figured bass line contains notes and accidentals. Measure numbers 45 and 50 are indicated below the system.

55

60

65

70

Chanson à quatre

N'ayant le souvenir

[ENTRAIGUES]

9.

f. 19

5

First system of musical notation, measures 10 to 15. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a figured bass line. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The figured bass line includes various figures such as 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, and 0, indicating fingerings and intervals.

Second system of musical notation, measures 20 to 25. The system continues the musical piece with similar notation. The melody in the treble clef shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The bass line and figured bass line continue to provide harmonic support.

Third system of musical notation, measures 30 to 35. The system concludes the first section of the piece. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, leading to a final cadence. The bass line and figured bass line provide harmonic support throughout.

«N'ayant le souvenir» plus diminuée

Fourth system of musical notation, measures 40 to 45. The system continues the musical piece. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, leading to a final cadence. The bass line and figured bass line provide harmonic support throughout.



First system of musical notation, measures 10 to 15. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features complex rhythmic patterns and accidentals.

10 15



Second system of musical notation, measures 16 to 20. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features complex rhythmic patterns and accidentals.

20



Third system of musical notation, measures 21 to 25. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features complex rhythmic patterns and accidentals.

25



Fourth system of musical notation, measures 26 to 35. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass. The music features complex rhythmic patterns and accidentals.

30 35



# DANSES

41

## Pavane «sy ie m'en vois»

10.

Handwritten musical score for a Pavane in 4/4 time. The score is written for piano and includes a three-staff system. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is a figured bass line. The music is in a key with one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 indicated. The first measure is marked with a forte 'f' and a tempo marking '21'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The bottom staff contains figured bass notation, including notes like 'a', 'c', 'e', 'g', and 'b'.

*f.* 21

5

10

15

20

## La pavane precedente plus diminuee

Handwritten musical score for a Minuette in 4/4 time. The score is written for piano and includes a three-staff system. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is a figured bass line. The music is in a key with one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 20 indicated. The first measure is marked with a forte 'f' and a tempo marking '21'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The bottom staff contains figured bass notation, including notes like 'a', 'c', 'e', 'g', and 'b'.

*f.* 21

5

10

15

20



First system of musical notation, measures 1-5. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The figured bass line contains numerical figures and accidentals.

5



Second system of musical notation, measures 6-10. The notation continues with similar complexity in the treble and bass staves, and the figured bass line.

10



Third system of musical notation, measures 11-15. The musical development continues across these measures.

15



Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system concludes with the final measures of the piece.

20



A handwritten musical score consisting of three staves. The top staff uses a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some accidentals. The middle staff uses a bass clef and features a simpler accompaniment with dotted rhythms. The bottom staff is a single-line notation with various rhythmic symbols (vertical strokes) placed above it, possibly indicating fingerings or specific articulations. The handwriting is clear and professional.

Gaillarde « sy ie m'en vois »

11.

8/4

f.22 vo

5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first six measures of the song. The second system contains measures 7 through 12. The third system contains measures 13 through 15. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the bass line. The score is marked with a repeat sign at the beginning of the first system and a double bar line at the end of the third system.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for the piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the final measures of the piece, including a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment is written in a simple, rhythmic style, using a single line with a bass clef. The melody is written in a treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is numbered 20 at the bottom center.

## La gaillarde precedente plus diminuee

This musical score is for a piece titled "La gaillarde precedente plus diminuee". It is written for a single melodic instrument, likely a lute or guitar, as indicated by the 6/8 time signature and the six-stringed instrument's range. The score is organized into four systems, each consisting of a single staff with a treble clef. The first system begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second system starts with a measure rest of 5 measures. The third system starts with a measure rest of 10 measures. The fourth system starts with a measure rest of 15 measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, all in black ink on a white background.

6/8

5

10

15

First system of musical notation. It consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line below with rhythmic notation. The grand staff contains two staves with complex melodic and harmonic lines. The bottom line features rhythmic notation with flags and stems, indicating specific rhythmic values.

20

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same format as the first system, with a grand staff and a separate rhythmic notation line at the bottom.

### Pavane «est il conclud »

Third system of musical notation, marked with a large '12.' on the left. It includes a 4/4 time signature and a key signature change to one sharp (F#). The notation continues with a grand staff and a separate rhythmic notation line. A measure rest of 24 is indicated at the beginning of the system.

f.24

5

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It follows the same format as the previous systems, with a grand staff and a separate rhythmic notation line.

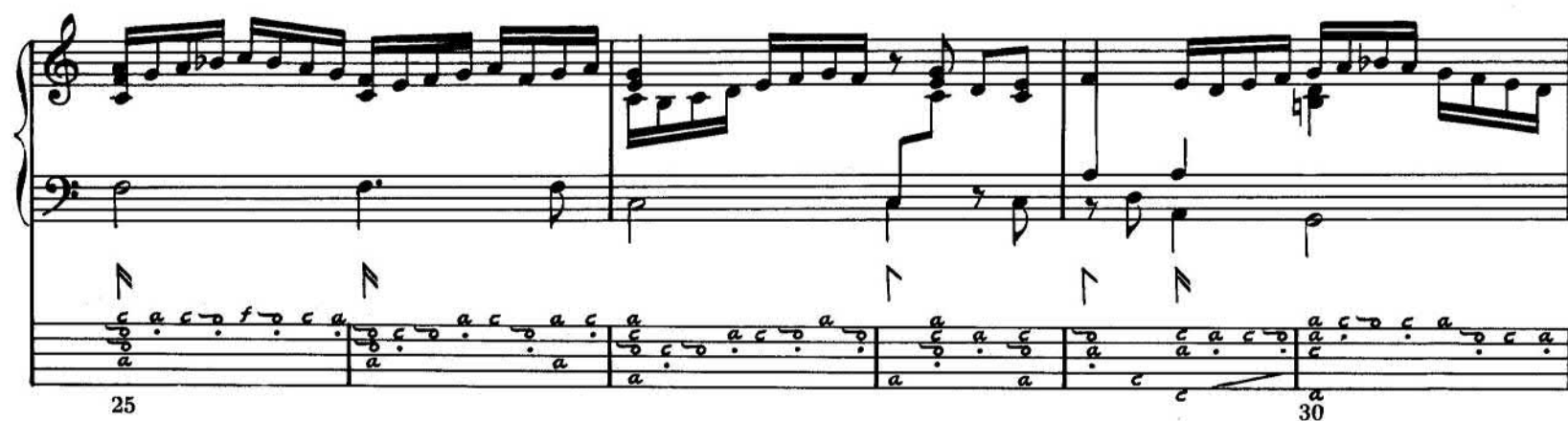
10

15



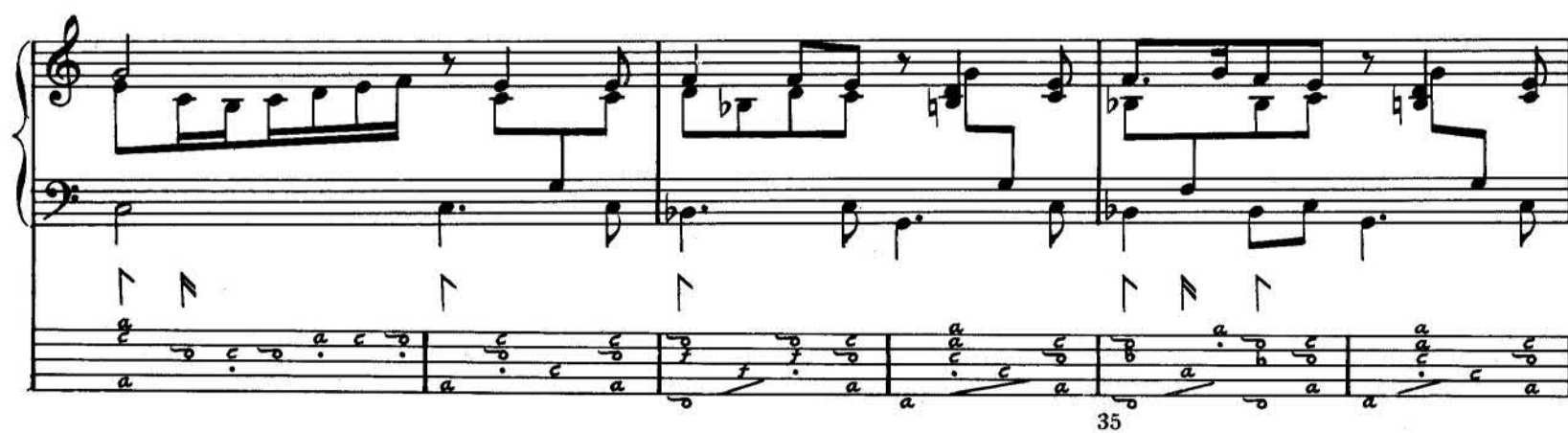
First system of musical notation, measures 18-20. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with figured bass notation. The treble staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The figured bass staff contains numerical figures and rhythmic flags.

20



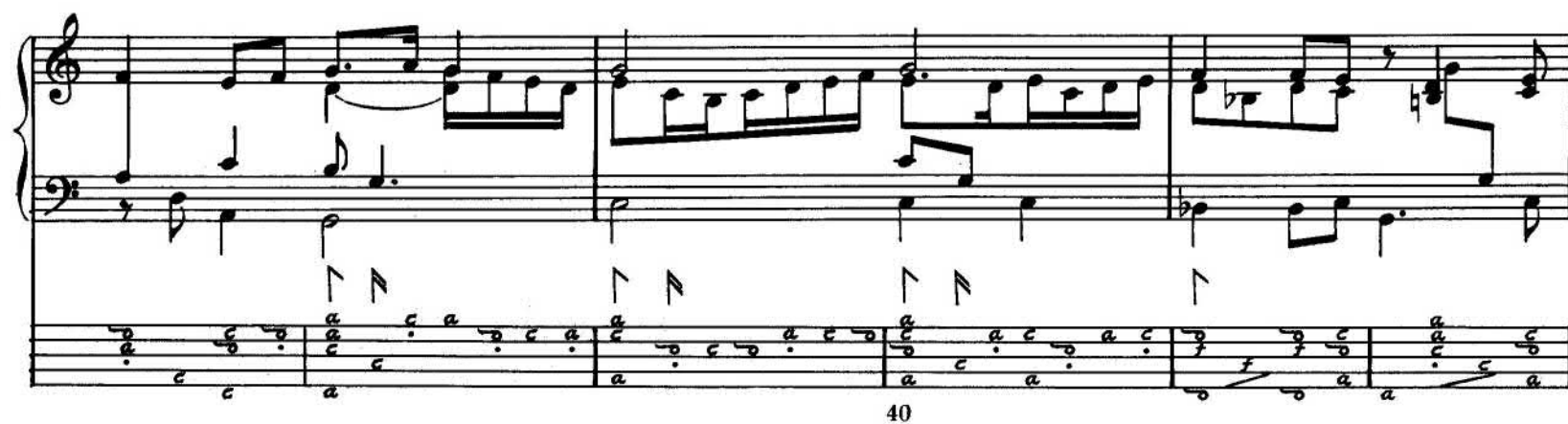
Second system of musical notation, measures 21-30. The musical texture continues with intricate melodic patterns in the treble and a consistent accompaniment in the bass. The figured bass staff shows various figures and rests.

25 30



Third system of musical notation, measures 31-35. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement. The bass staff and figured bass continue their respective parts.

35



Fourth system of musical notation, measures 36-40. The system concludes with a final cadence in the treble staff. The bass staff and figured bass provide the final accompaniment.

40

First system of musical notation, measures 45-47. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 45, 46, and 47 are indicated below the staff.


### La pavane precedente plus diminuee

Second system of musical notation, measures 48-52. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated below the staff.

Third system of musical notation, measures 53-57. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 53, 54, 55, 56, and 57 are indicated below the staff.

Fourth system of musical notation, measures 58-62. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 58, 59, 60, 61, and 62 are indicated below the staff.






First system of musical notation, measures 1-6. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a complex melodic line in the treble clef, a supporting bass line, and a lower staff with a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat).

20



Second system of musical notation, measures 7-12. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a complex melodic line in the treble clef, a supporting bass line, and a lower staff with a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat).

25



Third system of musical notation, measures 13-18. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a complex melodic line in the treble clef, a supporting bass line, and a lower staff with a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat).

30



Fourth system of musical notation, measures 19-24. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a complex melodic line in the treble clef, a supporting bass line, and a lower staff with a series of notes and rests. The key signature is one flat (B-flat).

35



First system of musical notation, measures 37-40. The system consists of a grand staff with treble and bass staves, and a lower staff with a single line. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'c'.

40

Second system of musical notation, measures 41-44. The system consists of a grand staff with treble and bass staves, and a lower staff with a single line. The music continues with a complex rhythmic pattern. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'c'.

Third system of musical notation, measures 45-48. The system consists of a grand staff with treble and bass staves, and a lower staff with a single line. The music continues with a complex rhythmic pattern. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'c'.

45

### Gaillarde « est il conclud »

Fourth system of musical notation, measures 49-52. The system consists of a grand staff with treble and bass staves, and a lower staff with a single line. The music continues with a complex rhythmic pattern. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'c'.

13.

f. 26 vo

5

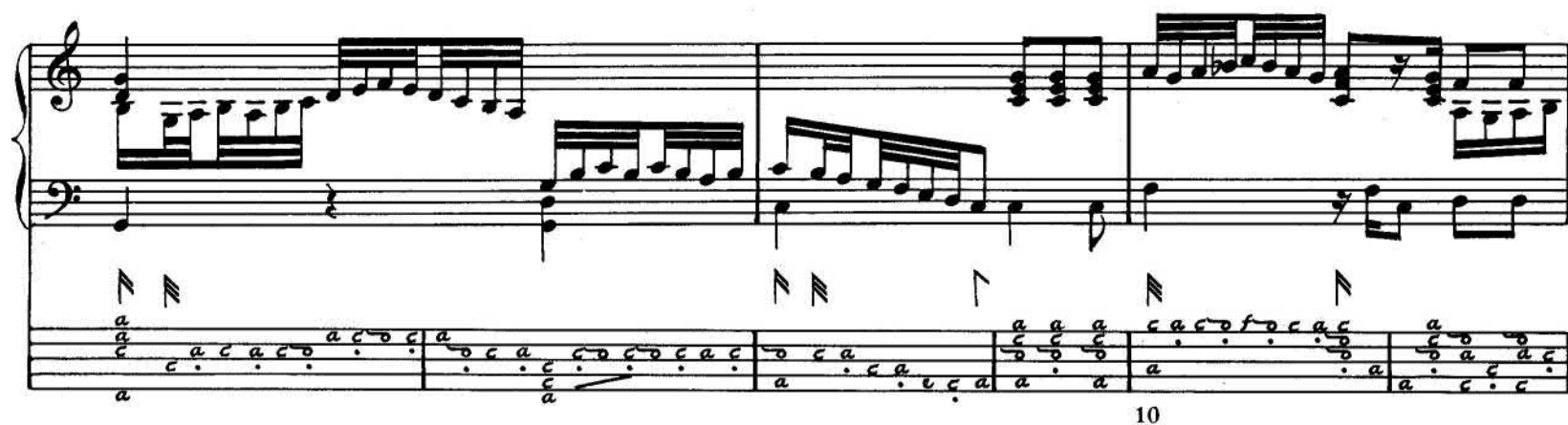
System 1, measures 10-15. The score is in 3/4 time. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff shows figured bass notation with letters 'a' and 'c'.

System 2, measures 16-21. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand maintains a rhythmic accompaniment. The bottom staff contains figured bass notation with 'a' and 'c'.

System 3, measures 22-27. The right hand shows a variety of rhythmic values including sixteenth and thirty-second notes. The left hand continues with a consistent bass line. The bottom staff has figured bass notation with 'a' and 'c'.

La gaillarde precedente plus diminuee

System 4, measures 28-33. The right hand features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand continues with a steady bass line. The bottom staff includes figured bass notation with 'a' and 'c', and a dynamic marking 'f' (forte) in measure 30.



First system of musical notation, measures 1-10. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line of figured bass notation below. The treble staff features complex, rapid sixteenth-note passages. The bass staff provides a steady accompaniment. The figured bass line contains numerical figures and accidentals.

10



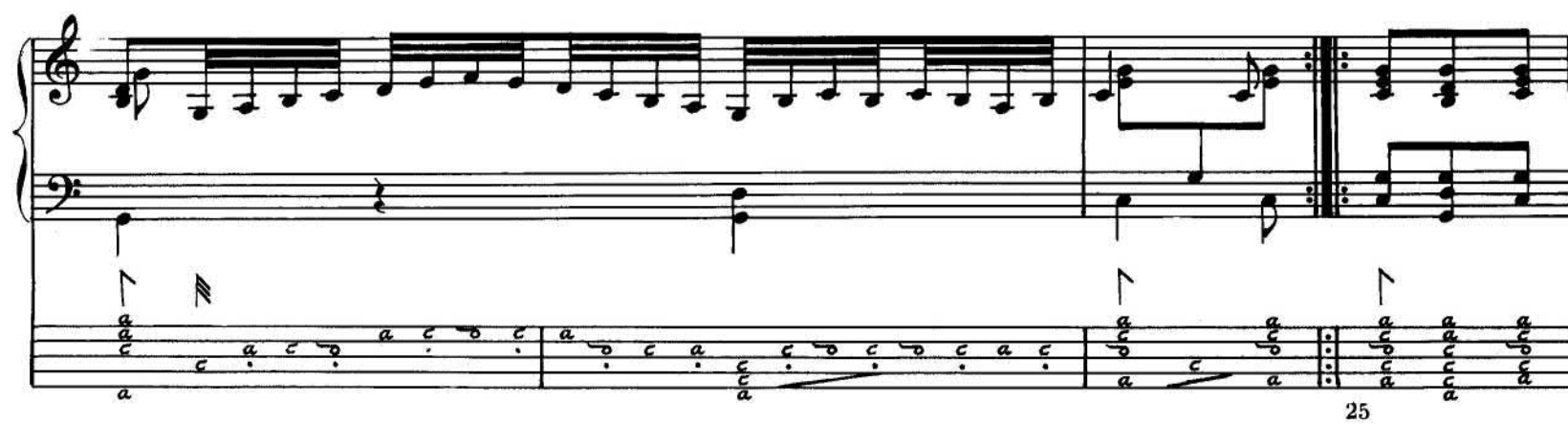
Second system of musical notation, measures 11-15. The musical texture continues with similar patterns in the upper staves and a consistent bass line. The figured bass notation continues below the main staves.

15



Third system of musical notation, measures 16-20. The system shows a continuation of the musical themes established in the previous systems, with intricate melodic lines in the treble and supporting parts in the bass and figured bass.

20



Fourth system of musical notation, measures 21-25. The system concludes the page with a final sequence of measures, maintaining the complex interplay between the melodic and accompaniment parts.

25

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand's melody remains intricate with rapid passages. The left hand's accompaniment includes some chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

## Gaillarde

Third system of musical notation, marked with a '14.' and a '63/4' time signature. The right hand features a series of chords and moving lines. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking 'f. 28' is present at the beginning of the system. The system ends with a measure containing the number '5'.

Fourth system of musical notation, continuing the Gaillarde. The right hand has a more active melody with some triplets. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and repeat dots. Measure numbers '10' and '15' are visible below the staff.

# La precedente gaillarde plus diminuee

Musical score for "La precedente gaillarde plus diminuee". The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into three systems, with measures 5, 10, and 15 indicated at the bottom of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

## Gaillarde

Musical score for "Gaillarde". The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into two systems, with measures 15 and 29 indicated at the bottom of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



First system of musical notation, measures 10 to 15. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The figured bass line contains the following figures:  $f$ ,  $e$ ,  $f$ ,  $c$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $f$ ,  $e$ ,  $c$ ,  $f$ ,  $e$ ,  $c$ ;  $a$ ,  $f$ ,  $e$ ,  $c$ ,  $a$ ,  $c$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $c$ ,  $e$ ,  $f$ ,  $e$ ,  $c$ ,  $c$ ;  $c$ ,  $e$ ,  $f$ ,  $e$ ,  $c$ ,  $c$ . Measure numbers 10 and 15 are indicated below the figured bass line.

Second system of musical notation, measures 16 to 20. The system includes a grand staff and a figured bass line. The figured bass line contains the following figures:  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ . Measure number 20 is indicated below the figured bass line.

Third system of musical notation, measures 21 to 30. The system includes a grand staff and a figured bass line. The figured bass line contains the following figures:  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ . Measure numbers 25 and 30 are indicated below the figured bass line.

La gaillarde precedente plus diminuee

Fourth system of musical notation, measures 31 to 35. The system includes a grand staff and a figured bass line. The figured bass line contains the following figures:  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ;  $a$ ,  $c$ ,  $e$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $e$ . Measure number 35 is indicated below the figured bass line.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the bass clef, and a guitar part on a six-string guitar. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has a simple harmonic pattern. The guitar part has a rhythmic pattern with slurs. The second measure continues the vocal melody with a more complex figure. The piano accompaniment and guitar part follow. The third measure concludes the phrase with a final chord in the piano and guitar.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single-line staff below. The second system continues the grand staff and the single-line staff. The third system also continues the grand staff and the single-line staff. The music is in 2/4 time and features a melody in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a single-line staff with notes and rests. The score is written in black ink on white paper.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a piano introduction in G major, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano part is written in treble and bass staves, featuring a simple harmonic accompaniment. The vocal part is written in a single staff with a treble clef, featuring a melody with a key signature of one sharp and a common time signature. The second system continues the piano and vocal parts, with the piano part featuring a more complex harmonic structure. The third system concludes the piece with a final piano and vocal part. The score is written in a clear, legible style, with a key signature of one sharp and a common time signature.

30

## Gaillarde

16.

*f. 30 vo*

5

10

15

## La gaillarde precedente plus diminuee

5

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble and bass clef, and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment. The figured bass line includes various figures such as 'a', 'b', 'c', and 'a'.

10

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with a grand staff and a figured bass line. The melodic line in the treble staff continues with intricate patterns.

15

## Almande

17.

Third system of musical notation, starting with a measure rest and a 2/4 time signature. The notation includes a grand staff and a figured bass line. The tempo or dynamics marking 'f. 31 vo' is present at the beginning of the system.

5

Fourth system of musical notation, continuing the 'Almande' piece. It features a grand staff and a figured bass line with various musical figures.

10

First system of musical notation, measures 1-15. The score is written for piano (p) and includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the left-hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

15

L'almande precedente plus diminuee

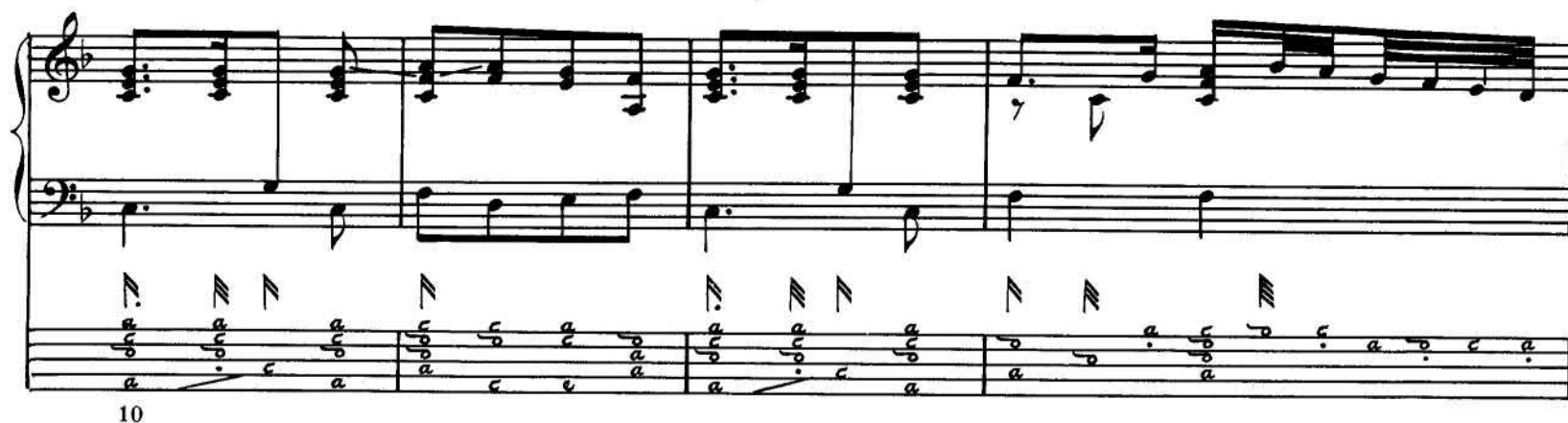
Second system of musical notation, measures 16-30. The score is written for piano (p) and includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the left-hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 31-45. The score is written for piano (p) and includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the left-hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

5

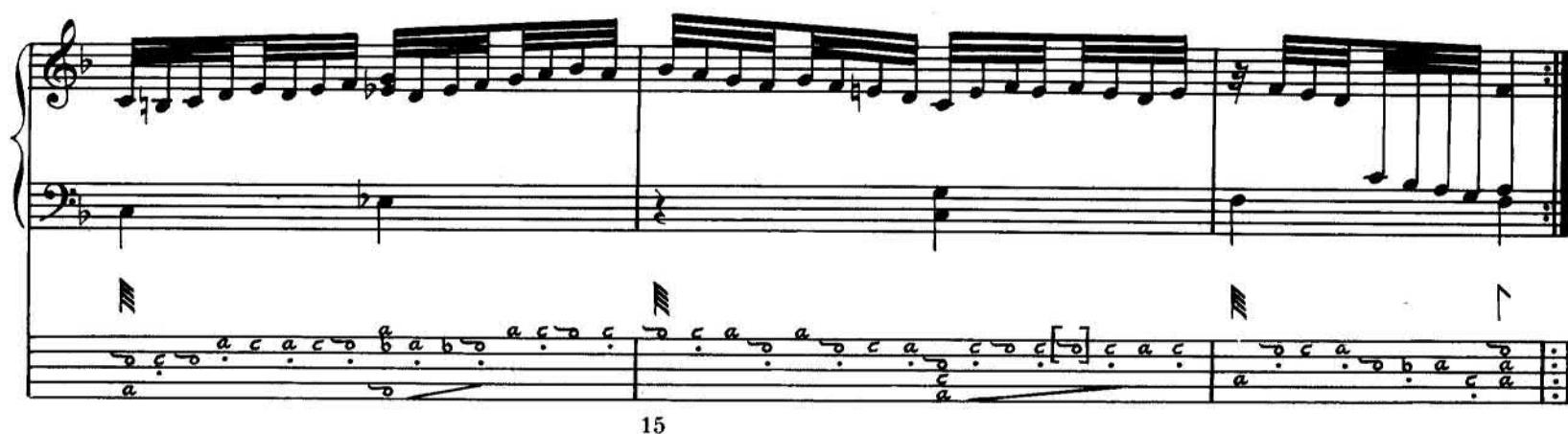
Fourth system of musical notation, measures 46-60. The score is written for piano (p) and includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand melody features a series of eighth and sixteenth notes, while the left-hand accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.





10

First system of musical notation, measures 10-14. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a separate line for figured bass with a C-clef. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature.



15

Second system of musical notation, measures 15-17. It continues the piece with similar notation and figured bass.

## Almande




18.

2/4

*f. 32 vo*

Third system of musical notation, measures 18-21. It includes a tempo marking of 32 and a dynamic marking of *f. 32 vo*. The time signature is 2/4.



5

Fourth system of musical notation, measures 22-25. It concludes the piece with a double bar line at the end of measure 25.

Measures 10-14 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The key signature has two flats. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated below the bottom staff. The notation includes chords, single notes, and slurs.

Measures 15-19 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The key signature has two flats. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated below the bottom staff. The notation includes chords, single notes, and slurs.

Measures 20-24 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The key signature has two flats. Measure numbers 20, 25, and 30 are indicated below the bottom staff. The notation includes chords, single notes, and slurs.

L'almande precedente plus diminuee

Measures 25-29 of a musical score. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The key signature has two flats. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated below the bottom staff. The notation includes chords, single notes, and slurs.



First system of musical notation, measures 1-5. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for figured bass. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler line with eighth and quarter notes. The figured bass line includes figures such as 5, a, and a.



Second system of musical notation, measures 6-10. The system includes a grand staff and a separate line for figured bass. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff contains a line with eighth and quarter notes. The figured bass line includes figures such as a, b, a, c, b, a, c, f, b, c, a, and a.



Third system of musical notation, measures 11-15. The system includes a grand staff and a separate line for figured bass. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff contains a line with eighth and quarter notes. The figured bass line includes figures such as a, b, a, c, b, a, c, f, b, c, a, a, c, a, c, a, c, a, and a.



Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system includes a grand staff and a separate line for figured bass. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff contains a line with eighth and quarter notes. The figured bass line includes figures such as a, b, a, c, b, a, c, f, b, c, a, a, c, a, c, a, c, a, and a.

The first system of the musical score for 'Branle simple' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment. The bottom staff is a figured bass line with notes and figures such as 'a', 'b', 'c', 'f', and 'a'.

## Branle simple

19.

The second system of the musical score for 'Branle simple' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment. The bottom staff is a figured bass line with notes and figures such as 'a', 'b', 'c', 'f', and 'a'.

f. 34

5

The third system of the musical score for 'Branle simple' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment. The bottom staff is a figured bass line with notes and figures such as 'a', 'b', 'c', 'f', and 'a'.

10

The fourth system of the musical score for 'Branle simple' consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The middle staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment. The bottom staff is a figured bass line with notes and figures such as 'a', 'b', 'c', 'f', and 'a'.

15

First system of music, measures 1-4. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff shows figured bass notation with letters 'a', 'b', and 'c'.

20

# Le branle precedent plus diminue

Second system of music, measures 5-8. The time signature changes to 3/4. The melody in the treble clef continues with a similar rhythmic pattern. The bass clef part and figured bass notation are also present.

5

Third system of music, measures 9-12. The melody in the treble clef continues. The bass clef part and figured bass notation are also present.

Fourth system of music, measures 13-16. The melody in the treble clef continues. The bass clef part and figured bass notation are also present.

10



First system of musical notation, measures 1-15. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is mostly whole and half notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation, measures 16-30. The score continues from the first system. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains simple, with whole and half notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

## Branle gay

Third system of musical notation, measures 21-35. The score is marked with a tempo of 20. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The time signature changes to 6/8. The melody in the treble staff is more complex, featuring eighth and sixteenth notes. The bass line is also more active, with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, measures 36-50. The score continues from the third system. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass line remains active, with eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

25 30

# Branle gay «la ceinture que ie porte »

21.

f. 35 vo 5

10 15

20 25

30 35

## PREMIER BRANLE

## Branles de Bourgogne

22.

f. 36 5

10

15 20

## SECOND BRANLE

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains measures three through six. The third system contains measures seven through ten. The notation includes a treble and bass staff for the piano accompaniment, and a single staff for the vocal melody. The vocal melody is written in a soprano range, with notes often beamed together in groups of four or six. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more varied bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with a '5' at the beginning of the first system and a '10' at the end of the third system, indicating measure numbers.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains measures five through eight. The third system contains measures nine through twelve. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the twelfth measure.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. The second system continues the grand staff and the bass line. The third system shows the grand staff and the bass line, with the measure number 25 indicated. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support. The bass line includes various rhythmic patterns and rests. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

## TIERS BRANLE

24.

*f*.37

5

10

15

20

25



## QUATRYESME BRANLE

25.  $\text{♩} = \text{J}$

$\frac{4}{4} \frac{2}{4}$

*f. 37 vo*

5

10

15

26.  $\text{♩} = \text{J}$  CINQUIESME BRANLE

$\frac{4}{4} \frac{2}{4}$

5

First system of musical notation, measures 1-10. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'b'.

Second system of musical notation, measures 11-15. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music continues with similar notation to the first system, ending with a double bar line.

### SIXIESME BRANLE

Third system of musical notation, measures 16-20. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff contains a series of notes, some marked with 'a' and 'b'. The system is labeled with '27.' on the left and 'f.38 vo' below the first measure.

Fourth system of musical notation, measures 21-30. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music continues with similar notation to the previous systems, ending with a double bar line.

First system of musical notation, measures 1-15. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a lower staff with a single line. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *a*. Measure numbers 15 and 20 are indicated below the staff.

Second system of musical notation, measures 16-20. It continues the musical piece with similar notation and dynamic markings. Measure numbers 15 and 20 are indicated below the staff.

### SEPTIESME BRANLE

Third system of musical notation, measures 21-28. It begins with a time signature change to 4/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns and dynamic markings. Measure numbers 1.39 and 5 are indicated below the staff.

Fourth system of musical notation, measures 29-39. It continues the piece with complex rhythmic figures and dynamic markings. Measure numbers 10 and 15 are indicated below the staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the vocal melody and piano accompaniment. The second system shows the vocal melody and piano accompaniment with the vocal line starting on a new line. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment with the vocal line starting on a new line. The piano accompaniment consists of a simple harmonic progression in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal melody is a simple tune with a range of one octave. The lyrics are written below the vocal line.

## HUICTIESME BRANLE

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff, and a vocal line with a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff, with various chords and arpeggios. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The score is divided into measures by bar lines, and there are repeat signs at the end of the first and second staves. The page number '10' is visible at the bottom center.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system (measures 1-8) features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody is in the treble, and the bass line provides harmonic support. The second system (measures 9-16) continues the melody and bass line. The third system (measures 17-24) concludes the piece with a final cadence. The score includes a piano (p) dynamic marking and a repeat sign at the end.

## NEUFIESME BRANLE

30.

*f. 40*

10

15

20





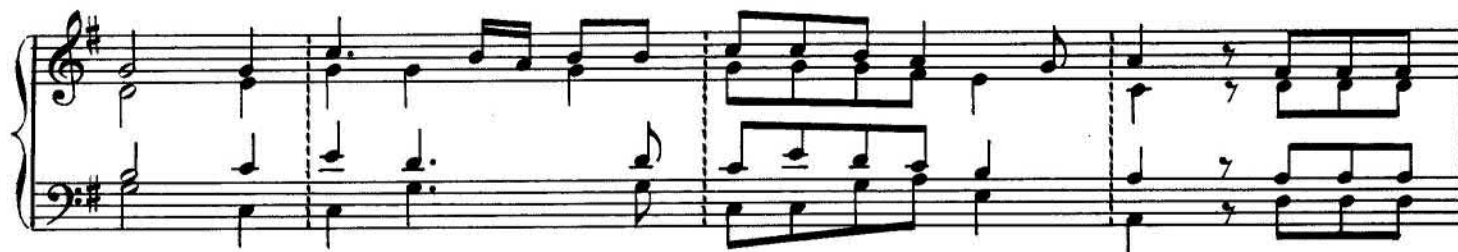
# APPENDICE

75

Helas mon Dieu ton yre s'est tournee

*Chanson à quatre*

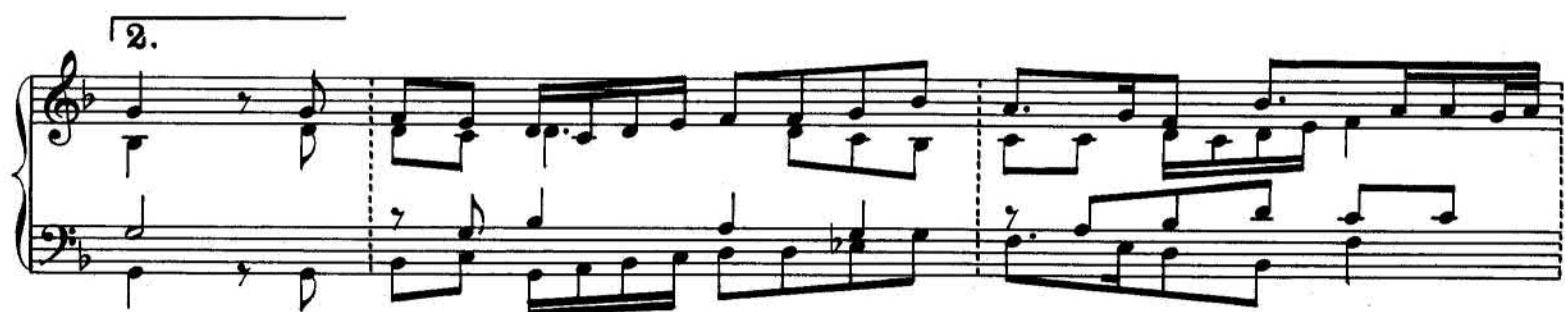
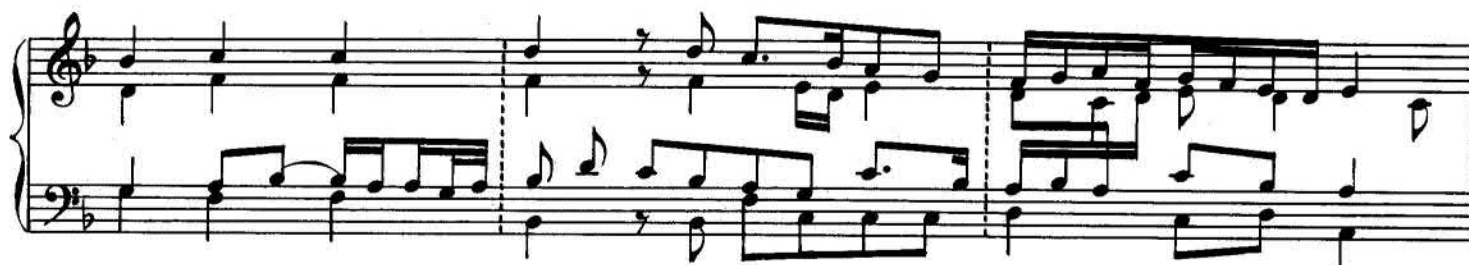
MAILLARD



# Voulant honneur

*Chanson à quatre*

SANDRIN



# Je n'ay point plus d'affection

*Chanson à quatre*

CLAUDIN DE SERMISY

# N'ayant le souvenir

*Chanson à quatre*

[ENTRAIGUES]





IMP. LOUIS-JEAN – GAP

Depôt légal n° 231 -- 1960







**Partitions disponibles à l'adresse :**

**[https://imslp.org/wiki/Category:Van\\_Gilst,\\_Daniel/Editor](https://imslp.org/wiki/Category:Van_Gilst,_Daniel/Editor)**